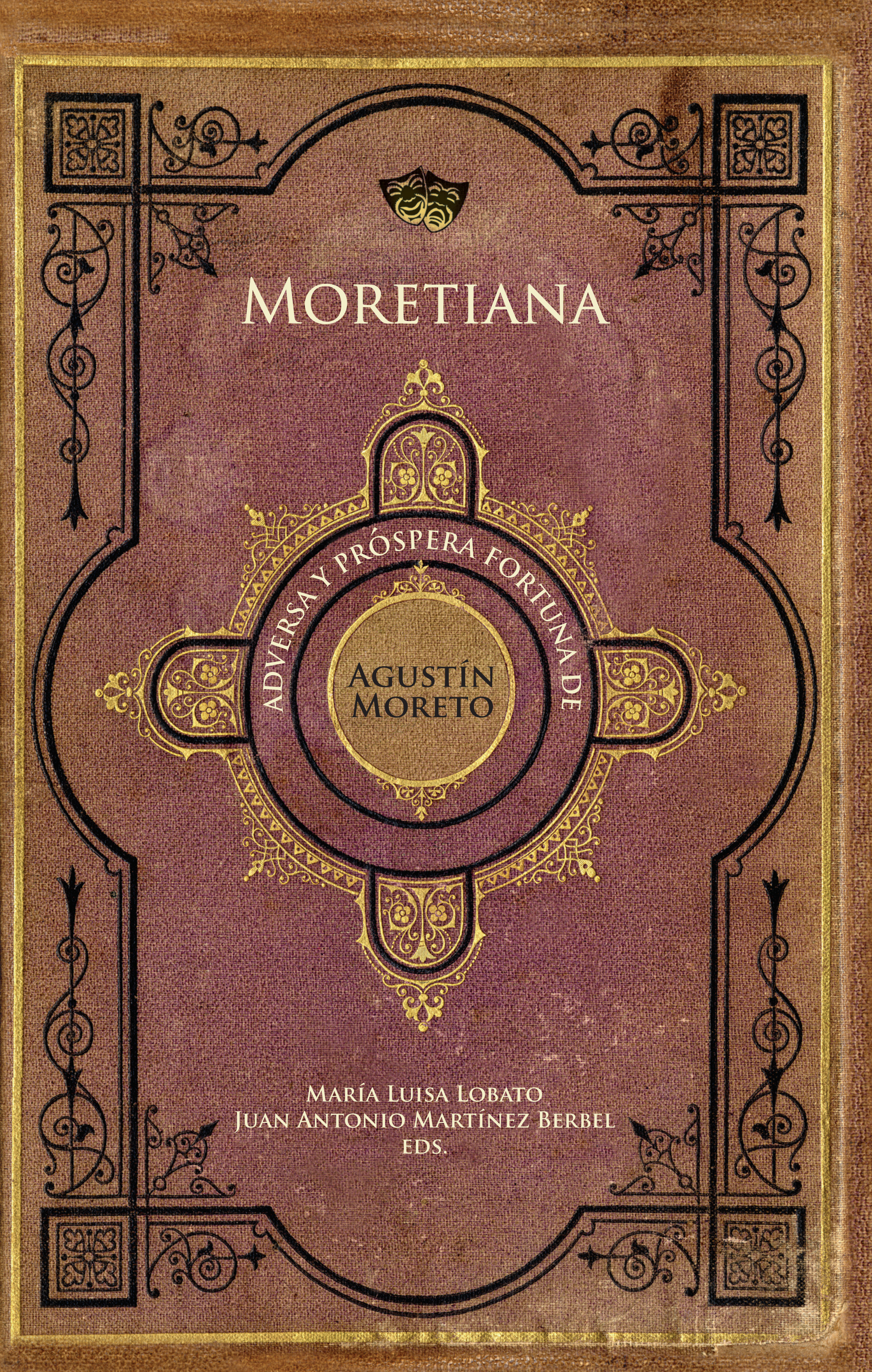

Moretiana
Adversa y próspera fortuna de
Agustín Moreto
María Luisa Lobato
Juan Antonio Martínez Berbel
eds.

Moretiana.
Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto

María Luisa Lobato
y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.)









Moretiana.
Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto

María Luisa Lobato
y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.)

Iberoamericana • Vervuert • 2008

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.ddb.de>.

Amor de Dios, 1 — E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

Elisabethenstr. 3-9 — D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-400-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-422-9 (Vervuert)

Depósito Legal:

Diseño de cubierta: Carlos Zamora
Ilustración página 8: Anónimo. Escuela madrileña. Agustín Moreto y Cavana. Siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 63 x 46 cm, Madrid, Biblioteca Nacional [3167]

Impreso en España
The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

Índice



Introducción

El volumen monográfico que sigue es el resultado del trabajo en colaboración de un grupo de investigadores españoles y extranjeros interesados en la obra teatral de Agustín Moreto, uno de los dramaturgos de más éxito en los siglos xvii y xviii, el cual, sin embargo, no parece haber merecido una atención crítica a la altura de sus propuestas teatrales, de ahí la primera parte del título de este volumen: *Adversa fortuna de Agustín Moreto.* Como prueba, baste decir que este libro es la primera obra de conjunto que un grupo de especialistas dedica a Moreto, como resultado de una de las líneas de investigación del equipo PROTEO, radicado en la Universidad de Burgos, la dedicada al teatro de este autor por parte de quienes ya somos conocidos como *Moretianos*, con la fuerza que da en nuestra época la existencia virtual en páginas como www.moretianos.com.

Los estudios monográficos publicados hasta la actualidad sobre las comedias de Moreto pueden sintentizarse en el nombre de cinco estudiosos: Caldera (1960), Casa (1966), Castañeda (1974), Kennedy (1932) y Mackenzie (1994).[1] El primero de ellos está redactado en italiano, los tres siguientes en inglés y el último, aunque es obra de una colega de habla inglesa, fue escrito en español. Otros análisis se centran en una obra o en un pequeño número de ellas, en un

---

1 Ermanno Caldera, *Il teatro di Moreto,* Pisa, Goliardica, 1960, 237 p.; Frank P. Casa, *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966, 187 p.; James Agustín Castañeda, *Agustín Moreto,* New York, Twayne Publishers, 1974, 200 p.; Ruth Lee Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932, 316 p.; y Ann L. Mackenzie, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis e investigación,* Liverpool, Liverpool University Press, 1994, 224 p.

tema o en un aspecto parcial de su producción. Es por ello por lo que conviene destacar la importancia de que por fin en el siglo XXI un grupo de críticos se interese por la figura y la obra de este dramaturgo, siempre considerado entre los primeros del Siglo de Oro español, junto a Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua, por no citar a la mejicana Sor Juana con su estupendo teatro escrito en castellano.

Era tiempo, por tanto, de que los estudiosos españoles dedicáramos parte de nuestra atención a quien dejó en el patrimonio español comedias de la calidad de *El lindo don Diego*, *El desdén, con el desdén*, *El poder de la amistad* o *No puede ser el guardar una mujer*, que se acompañaron en las tablas con el mismo éxito, si no mayor, de entremeses, loas y mojigangas entre las que destacan las busconas de *La Perendeca*, los ladrones de *Los gatillos*, los celos de *El retrato vivo*, el exceso en la atención al qué dirán de *Las galeras de la honra* o el cornudo de *Los galanes*, como ejemplos memorables. La pieza breve se convierte, aún más que la comedia, en un espejo en el que la sociedad ve desmesurados sus vicios y defectos, quizá en ocasiones para poner solución, pero siempre y sobre todo para reírse de ellos.

Desde el inicio de este libro, fue nuestra intención la de completar con él y con el volumen monográfico sobre Agustín Moreto que publicará en fechas próximas *Bulletin of Spanish Studies* (Glasgow) un trabajo de mucho calado, como es la edición crítica de su teatro completo. Este volumen es la parte visible del iceberg de las muchas horas de trabajo que los integrantes del equipo *Moretianos* hemos dedicado a Moreto en los últimos diez años. Fruto de ellas, son los diversos estudios breves elaborados por parte de miembros de nuestro grupo, pero, sobre todo, la cuidada edición de su obra breve completa (2003)[2] y el trabajo que está en marcha de la edición de la *Primera* (1654) y de la *Segunda parte de comedias de Agustín Moreto* (1679), cuyos primeros volúmenes empezarán a ver la luz en fechas próximas en la editorial Reichenberger, de amplia distribución.

Lo cierto es que la *Próspera fortuna de Agustín Moreto*, la segunda parte del título de este libro, parece haberse iniciado con fuerza, y hemos contado con la ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia de España, hoy Ministerio de Ciencia e Innovación, y Fondos FEDER, que desde 2004 ha financiado en dos convocatorias el proyecto de investigación titulado *La obra dramática*

---

[2] María Luisa Lobato, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto,* Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.

de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias, con números de referencia, respectivamente, HUM2004-02289/FILO y HUM2007-60212/FILO. Nuestro proyecto cuenta también con el respaldo económico de Cajacírculo de Burgos. Vaya nuestro agradecimiento por la confianza que han depositado en este trabajo.

Pero no serían posibles los resultados que aquí se ofrecen, y los que están por llegar, sin el trabajo abnegado de muchas horas de dedicación de quienes conforman el grupo, sólido pero a la vez abierto a jóvenes investigadores, aunque ya curtidos en las lides de la ecdótica y de la interpretación de obras literarias. Forman parte de nuestro equipo especialistas que desarrollan su docencia e investigación en universidades españolas como las de Burgos, La Rioja, Valladolid, Complutense de Madrid, Navarra, Alcalá de Henares, Valencia, Central de Barcelona y CSIC (Madrid), y en otras europeas como la de Milán (Italia), Piemonte Orientale «Amedeo Avogadro» (Italia), Wroclaw (Polonia); americanas, entre las que se cuentan el Tecnológico de Monterrey (México) y las universidades de Montréal y Ottawa. Dispersos en la geografía pero no tanto en sus intereses y métodos de trabajo, hemos tenido ocasión de organizar y reunirnos en Congresos de carácter internacional, como el celebrado en 2006 en Burgos bajo el título: *Estrategias dramáticas y práctica teatral en Agustín Moreto*, el primero monográfico sobre este autor, que se abrió a comunicaciones de otros especialistas en teatro, aunados por el interés hacia Moreto.

Encabeza el título la palabra *Moretiana* en homenaje a Ruth Lee Kennedy, quien llamó así a uno de los primeros artículos que se dedicaron a este dramaturgo en el ya lejano 1939. *Moretiana* es, en fin, el resultado del trabajo individual de un grupo de estudiosos, pero también el conjunto de esa casi veintena de especialistas que desean presentar en público el resultado de sus pesquisas. Dividido en cuatro apartados temáticos, se aborda en el primero de ellos lo referente a la empresa teatral, en la que Moreto tuvo un papel mucho más activo de lo que hasta ahora se había dicho. María Luisa Lobato y Miguel Zugasti se ocupan de explorar la relación de Moreto con las compañías teatrales de su tiempo y con los hombres que las gobernaban. Examinan también el negocio teatral y la implicación de determinados comediantes en la representación de obras de este autor. Tampoco dejan de lado la labor censoria del tiempo y algunas curiosidades sobre el modo de trabajar de ciertos censores a los que se encargó la revisión de las comedias de Moreto antes de que pasaran a la imprenta. De la recepción de sus obras se ocupan Esther Borrego y Luciano

García Lorenzo, quienes tratan, respectivamente, de cómo fueron interpretadas en su época y de sus puestas en escena desde el fin de la Guerra Civil española hasta nuestros días.

Un segundo bloque de este libro está dedicado a las técnicas de escritura teatral de Moreto, en especial a dos de ellas específicas de su tiempo y, por tanto, también de este dramaturgo, como son las comedias escritas por varios ingenios y la reescritura de obras anteriores de otros autores o de él mismo. De la escritura en colaboración se ocupan Alessandro Cassol y Marcella Trambaioli, mientras Beata Baczyńska y Abraham Madroñal trabajan los métodos de reescritura. Juan Antonio Martínez Berbel presenta de forma visual, a través de una serie de cuadros esquemáticos, la organización textual de seis de sus comedias impresas por primera vez en 1654.

Los temas de la dramaturgia del Siglo de Oro y su presencia específica en el teatro de Moreto los presentan las aportaciones de Judith Farré Vidal y de Héctor Brioso Santos, que recorren el arco del amor al desamor, de lo sublime a lo marginal. Javier Rubiera trabaja el tema de la fortuna y se centra en un personaje que, aunque llamado el licenciado Vidriera, está muy lejos del cervantino. De la relación de Moreto con la historia de Castilla y con el ambiente madrileño se ocupan, respectivamente, Francisco Sáez Raposo y Manuel Cornejo.

Por último, y como no podía ser menos, los personajes que protagonizan su teatro ocupan un lugar relevante en el volumen. Damas, galanes y graciosos, pasados por el tamiz de la dramaturgia de Moreto, tienen dedicación preferente en los trabajos de Ana Suárez Miramón, Delia Gavela y Elena Di Pinto. En el primero de los casos, el interés se abre a un análisis antropológico y teatral de la presencia de la figura de la mujer en el teatro moretiano.

Esperamos con este libro abrir una punta de lanza que devuelva a Moreto la atención y el espacio que se merece, no sólo porque pensamos que su obra dramática lo requiere sino también porque el lector y el espectador del siglo XXI tienen derecho a conocer y a ser partícipes del patrimonio que nos ha legado uno de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro español.

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos

1. La empresa teatral: copistas, censores, comediantes, impresores y espectadores de la dramaturgia moretiana

Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos

El proceso de transmisión de las obras teatrales del Siglo de Oro a partir de la producción del poeta dramático tenía mucho de aventura, si bien, a más de tres siglos de distancia, resulta complejo seguir los avatares por los que transcurrió la vida de una obra teatral de ese período. Sabemos, en efecto, que el poeta componía la obra, solo o en colaboración con otros, ya fuera por encargo o por su propia decisión creadora. Conocemos también que las segundas manos a las que pasaba la comedia escrita eran las del *autor* de la compañía que la compraba para su explotación en las tablas. Con frecuencia, la obra pasaba de un *autor* al repertorio de otro u otros, con quienes podía recorrer ciudades, villas y pueblos, dentro de una geografía comercial de la representación que todavía conocemos sólo de forma parcial.

El tercer paso de ese periplo era, recordemos, que las gentes de teatro, los *autores* que estaban al frente de una compañía de representantes, cuando preveían que una obra no iba a dar más de sí desde un punto de vista comercial en las tablas, vendían sus ejemplares a impresores más o menos escrupulosos que editaban las obras, bien en *Partes de comedias* de un mismo *autor* o de varios —esto segundo con más frecuencia—, bien en colecciones de *Diferentes autores*, bien en sueltas, que heredaron los mecanismos de venta y distribución de los pliegos de cordel. Una vez impresas, las comedias podían ser compradas por gentes que las representaban de nuevo, pero, sobre todo, por lectores a los que el mercado editorial y el gusto por el teatro de su época inclinaban a leer obras

de este género como en ninguna otra época se han leído. Por tanto, al teatro representado se sumaba en no mucho espacio de tiempo el teatro impreso, sin olvidar el manuscrito antes, mientras o después de la representación e incluso del impreso, pues no conviene olvidar que, en ocasiones, aun después de que el texto hubiera sido impreso, se hacían copias a partir de esos ejemplares salidos de imprenta.

Proceso complejo, por tanto, en el que era frecuente que el dramaturgo perdiera todo control físico sobre su obra, ya que a menudo entregaba sus originales autógrafos al *autor* de la compañía, por los que obtenía un rendimiento económico importante en su primera venta, pero poco o nada de las ventas sucesivas entre *autores* y, llegado el momento, tampoco conseguía ganancia alguna en el paso de ese material de los *autores* a los impresores. Mucho queda que decir todavía de la relación que unió a diversos dramaturgos con hombres de escena concretos, pero ya es posible establecer la hipótesis, a partir de varios casos que se van conociendo,[1] de que existió en ocasiones una relación de amistad o, al menos, una vinculación laboral entre determinados dramaturgos y ciertos *autores*. Ahora bien, si influyeron —y, si lo hicieron, hasta qué punto— las necesidades concretas de un *autor* de compañía en el modo en que se dirigía al dramaturgo y le solicitaba determinados encargos o le matizaba cuestiones concretas de la comedia, como alusiones a una circunstancia determinada, a personas y a espacios específicos, o a contenidos determinados, es algo sobre lo que todavía queda mucho trabajo pendiente. En este sentido, es algo más conocido lo que ocurría entre los promotores del teatro cortesano y los dramaturgos que crearon obras por encargo.

Pero, sin duda, de modo semejante a quienes promovían fiestas teatrales en la corte, también los *autores* comerciales estaban presionados por los encargos que recibían y por los contratos que debían firmar para llevar representaciones a determinados lugares durante la temporada teatral. Del repertorio que concertaban, habría obras ya compuestas y otras que tendrían que conseguir con rapidez ante las necesidades apremiantes de un público entusiasta, que demandaba *comedias nuevas* con voracidad implacable. Podemos, por tanto, suponer con poco margen de error que se produjeron relaciones de trabajo y, quizá en ocasiones también, lazos de amistad entre hombres de creación y empresarios teatrales, con el fin de dar una repuesta adecuada a la fuerte demanda del mercado.

[1] Entre las contribuciones más recientes, Lobato, en prensa, a.

Ahora bien, entre suponer lo que se acaba de plantear y poder probarlo hay una distancia considerable que no siempre es posible salvar. Por eso interesa tanto la documentación de la época, que es la que puede dejar constancia fehaciente de estos maridajes. Y, en efecto, en ocasionas la deja. Observemos, por ejemplo, la relación de un dramaturgo concreto: Agustín Moreto con algunos *autores* de su época, en especial con dos de ellos. En primer lugar, con Antonio García de Prado, con el que le vinculó una relación que se extendió al menos a cinco años clave en la producción moretiana, los que van de 1646 a 1651, fecha en que falleció Prado. En segundo lugar, también observaremos la relación entre Moreto y Gaspar Fernández de Valdés el cual, por una serie de motivos que ahora se examinarán, recogió el testigo de Prado en 1652[2] y lo mantuvo hasta 1654, fecha en que la muerte se lo llevó. Ocho años en total que son los que van de 1646 a 1654, pero ocho años clave si tenemos en cuenta que ése es precisamente el período anterior a la edición de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, años por tanto en que sus doce primeras comedias editadas en un volumen se representaron en las tablas, quizá no muy lejos del momento en que Moreto las compuso. Esos dos nombres, Antonio García de Prado y Gaspar Fernández de Valdés, junto al de Diego Osorio, conforman la tríada de *autores* que estuvo vinculada a aquel primer y fructífero período de la producción moretiana, que daría lugar a obras del nivel de *El desdén, con el desdén*.

Pasemos, pues, a los detalles de estas relaciones en las que Moreto se muestra, además, como hombre implicado tanto en la representación de sus obras como en la reunión de, al menos, la mitad de ellas, para que el impresor Diego Díaz de la Carrera las llevara a letras de molde formando parte del volumen de la *Primera parte*, impreso en 1654.

Tenemos constancia, en efecto, de que el final de los años cuarenta y la primera mitad de los cincuenta fueron un período determinante para la composición, venta, estreno e impresión de comedias de Moreto, pero nada se improvisa y, ya en la segunda parte de los años treinta, hay noticias de la actividad teatral de este dramaturgo.

---

2 Hay noticias de Gaspar Fernández de Valdés que lo documentan como actor desde 1632, pero sólo como *autor* a partir del año 1652, en colaboración con Juan Vivas. Su muerte a los dos años truncó su trabajo de empresario teatral. Noticia ésta y otras que figuran en este trabajo que agradezco a la Dra. Teresa Ferrer Valls y a sus colaboradores que preparan el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* desde la Universitat de València.

1. Los inicios de la actividad dramática de Moreto en los años treinta

Las primeras informaciones de la labor literaria de Moreto se refieren a una obra escrita en colaboración, al parecer en el verano de 1637, en la que Moreto habría compuesto la segunda jornada. Se trata de *La renegada de Valladolid*, en la que colaboraron con él Belmonte y Martínez de Meneses. También de esa década sería *La fortuna merecida* o *Merecer para alcanzar*, cuya atribución a Moreto la crítica ha puesto alguna vez en duda [Kennedy, 1932: 18], por tratarse de una comedia que tiene idéntico título a otra de Lope de Vega. Sin embargo, tras el reciente estudio y edición de la comedia lopiana por parte de Sánchez Díez,[3] podemos afirmar que se trata de dos obras completamente distintas, excepto en el título, lo que tampoco nos asegura que una de ellas sea de Moreto, pero el asunto requiere una revisión más detenida, que aquí no es posible hacer.

Por aquel entonces Moreto estaba en Alcalá de Henares donde estudió Súmulas, Lógica y Física desde 1634 hasta mayo de 1637 y se graduó en Artes el 11 de diciembre de 1639, según consta en el libro de actas y grados de aquella Universidad. Entre sus primeras obras estuvieron algunos entremeses,[4] como el titulado *El poeta*, que tiene como personajes a un poeta, estudiante gracioso, su amigo y tres hombres a los que extorsionará con su pillaje, y en el que se encuentran referencias a los concursos poéticos que eran habituales en ambientes académicos [Delgado, 1988]. Cita como vivos a Avendaño [v. 56], que murió en 1637, a su mujer Mari Candado [v. 67], a Prado [v. 80] y a «Amarilis» [v. 86], apodo de María de Córdoba, todos bien conocidos antes de 1640. Cotarelo, basándose en estos datos, dice que debe de ser obra de su juventud [Cotarelo y Mori, 1911: 17, XCIII]. El mismo año de su licenciatura, 1639, la compañía de Antonio García de Prado representó en Sevilla su entremés *La Perendeca*. Conservamos en la lista inicial de personas el nombre de nueve de los actores: Juana de Cisneros, Iusepa Mazana que hace de graciosa, Luisa de Santa Cruz, José Frutos Bravo, Pedro Jordán, Juan Mazana, Luis de Mendoza, Maximiliano de Morales y Sebastiano.

---

[3] Ana Isabel Sánchez Díez, *Edición y estudio de «La fortuna merecida» de Lope de Vega Carpio*, trabajo de investigación bajo la dirección de Guillermo Serés Guillén, Barcelona, Universidad Autónoma, septiembre 2006 (inédito). Agradezco a la autora su envío.

[4] *Cfr.* Lobato, 2003a. Sólo indico en este primer apartado del artículo referencias a entremeses tempranos. Para obras posteriores, ver este libro.

Además, en la acotación de los versos 206-207, figura Juan de Escorigüela en el papel de «viejo».[5] Maximiliano de Morales, «el del Escopetazo», era primo de Mariana Vaca de Morales, segunda mujer del *autor*. Varios de estos actores morirían pocos años más tarde: Iusepa Mazana y José Frutos Bravo en 1644 y Antonio García de Prado en 1651 [Cotarelo y Mori, 1916: 66, 68 y 74]. Es posible también deducir de los versos del entremés que se hizo durante las fiestas del Corpus, pues se dice «que miércoles de Ceniza / se ha vuelto el Corpus» [vv. 151-152], al referirse a que encenizan a uno de los personajes convirtiendo el día de Corpus Christi, en que debía estar teniendo lugar la representación, en miércoles de Ceniza, fecha en que, como es sabido, existe la tradición de signar a los cristianos con ceniza sobre la frente para recordarles su condición mortal.

En cuanto a la vertiente lírica de Moreto, fue a fines de esos años cuando se publicaron sus poesías panegíricas a la muerte temprana de Juan Pérez de Montalbán en 1639, hecho que marcaría el inicio del reconocimiento literario de Moreto como poeta, pero de este aspecto me he ocupado en otro lugar [Lobato, 2003b].

2. La década de los años cuarenta y la prohibición de representar comedias en los corrales entre 1644 y 1651. La connivencia de Moreto con Antonio y Sebastián García de Prado, y con Diego Osorio

La comedia *Los engaños de un engaño y confusión de un papel*, que Kennedy atribuyó a Moreto con ciertas dudas, debió pertenecer a este primer período y ha merecido la atención reciente de Tania de Miguel Magro, quien defendió su Tesis Doctoral en la SUNY Stony Brook (EE. UU.) en 2005, con la edición crítica de esta pieza. La obra contiene una referencia a la rebelión de Portugal, ocurrida en noviembre de 1640, como un hecho reciente.

Por otra parte, cuando el 26 de enero de 1643 murió en Madrid el padre de Agustín Moreto, según consta en el libro de entierros del templo de San Luis Obispo, anejo al de San Ginés [Fernández-Guerra, en Moreto, 1950: 382], Moreto había ya escrito en colaboración con otros ocho *autores* o redactaba

[5] Sánchez Arjona [1994: 324-327] aporta la relación de representantes de esa compañía en 1639, con datos tan significativos como el hecho de indicar que Juan de Escorigüela hacía papel de «viejo», lo que señala también la acotación de *La Perendeca*.

en aquellos meses las comedias *La mejor luna africana,*[6] terminada antes del 29 de junio de 1643 en que muere Alfaro, uno de los escritores que participaron en ella, y *Sin honra no hay valentía* [Kennedy, 1932: 22], en el caso de que ésta última sea suya. Había también terminado la segunda jornada de *El príncipe perseguido* en cuyo autógrafo figuran dos censuras de Juan Navarro de Espinosa, firmadas en 1645 y 1650,[7] respectivamente, mientras el teatro sufría distintos embates. Colaboró con la segunda jornada de esta última obra en la que Belmonte y Martínez de Meneses se repartieron las otras dos. Con ellos había tenido ya ocasión de coincidir en sus primeros pasos dramáticos, mientras escribía en solitario representaciones que compartían cartel con las de los mejores dramaturgos de su época, tal como testimonia un documento que prueba que Antonio García de Prado, el *autor* que ya había representado entremeses suyos, firmó a comienzos del verano un contrato para hacer en Madrid el 24 de octubre de 1645 tres comedias: «Una de Don Pedro Calderón, otra de Don Agustín Moreto y otra de Don Antonio Martínez» [Pérez Pastor, 1905: 128].

Precisamente García de Prado debió de ser uno de los seis *autores* a los que se permitió representar tras la muerte en 1644 de la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, cuando Madrid cerró sus teatros en señal de duelo y se aprovechó esa ocasión para renovar antiguas disquisiciones sobre la licencia de los espectáculos dramáticos. A fines de febrero, el Consejo Real y Cámara de Castilla redactó una ley que indicaba que sólo debía darse licencia para representar a seis compañías de cómicos y prohibía la existencia de las demás compañías errantes en las poblaciones de poco vecindario. Además, las comedias debían limitarse a exponer vidas de santos o sucesos históricos de cierta importancia, mientras se impedía representar las que tratasen pasiones amorosas, al mismo tiempo que se vetaban también los cantos y bailes provocativos, y la presencia en escena de mujeres solteras.

La situación no varió hasta fines de 1647, fecha en que comenzaron a hacerse algunas representaciones palaciegas, pero los corrales permanecieron cerrados hasta 1651.[8] A pesar de ello, parece que Moreto compuso durante ese final de

[6] Porque en 1643 murió el maestro Alfaro, colaborador en esta comedia. Ver Kennedy, 1935: 306-308.

[7] Manuscrito Reserva-81 Biblioteca Nacional de España. Su argumento es el mismo que el de *El gran duque de Moscovia y emperador perseguido*, de Lope.

[8] Parece que estas medidas gubernativas no tuvieron demasiado éxito, tal como señala Shack [1854; trad. Mier, 1885-1887: V, 173-176]. Noticias interesantes sobre este período se

la década de los cuarenta *El mejor amigo, el rey* y *La confusión de un jardín* [Fernández-Guerra, en Moreto, 1856: XXI], escrita esta última en colaboración y relacionada con una obra de Castillo Solórzano, fallecido en 1649, y *La cena de Baltasar*, a la que se menciona en el entremés *El doctor Carlino*, escrito entre marzo de 1642 y junio de 1648. También debieron componerse en ese período las comedias *El Eneas de Dios o El caballero del sacramento*, que ha suscitado problemas de atribución [Kennedy, 1932: 8], y *Hacer remedio el dolor*, que se ha fechado en 1649 y en la que hubo una pequeña colaboración de Cáncer. En ella se aprecia ya el germen que fructificará en *El desdén, con el desdén* y *El poder de la amistad* [Kennedy, 1932: 220].

En cuanto a la relación de Moreto con algunos de los principales *autores* de su época a los que vendió su producción, hay que destacar a Antonio García de Prado en cuyas manos dejó hacia 1648 la comedia titulada *Los jueces de Castilla*, que se hizo de nuevo en 1650 [Cotarelo y Mori, 1916: 73],[9] por parte del grupo de Prado y del de Diego Osorio,[10] que trabajaban juntos al menos desde 1648. También ambas compañías se encargaron en 1650 de la representación de *El Eneas de Dios o El caballero del Sacramento*. Fue la cercanía entre ambos *autores* la que propició que el hijo de Antonio de Prado, Sebastián, figurase en la documentación junto a su mujer, Bernarda Ramírez, en el grupo de Osorio entre el 16 de julio de 1648 y el mes de enero de 1651, si bien el 23 de enero de 1651 volvió el matrimonio de comediantes a la compañía de García de Prado y su sucesor hasta Carnestolendas de 1652 [Pérez Pastor, 1913: doc. 487]. Sin duda les tocó asumir ciertas responsabilidades respecto al repertorio y a los actores del grupo de Antonio de Prado a la muerte de éste en el mes de abril de 1651, aunque dio poderes el 18 de aquel mismo mes a Francisco García, *el Pupilo*, para que administrase y dirigiese el grupo [Pérez Pastor, 1913: doc. 495]. Sin que sepamos el porqué, una semana más tarde, el 25 de abril, revocaba esos poderes concedidos al *Pupilo*.

Lo cierto es que todavía el 8 de noviembre de 1650 Antonio García de Prado firmaba su compromiso de ir a Toledo y hacer cuarenta representaciones, y de continuar en la corte hasta el miércoles de Ceniza de 1651 [Pérez Pastor, 1912: doc. 486]. Prueba de esta actividad en la corte de García de Prado con textos de Moreto, entre los de otros *autores*, es que el 15 de enero de 1651 su compa-

recogen también en Varey y Shergold [1960: 286-325].

9 Kennedy [1932] no apunta una fecha tan temprana como 1648.

10 Archivo de la Cofradía de la Novena, Madrid, III, 27, fol. 53.

ñía representó en los apartamentos de la reina la comedia *Los siete durmientes o Los más dichosos hermanos* [Pannarale, 2006: 79], de nuestro dramaturgo. La relación entre Moreto y este *autor* fue estrecha y no sólo desde el punto de vista artístico, sino también personal, como lo prueban documentos en los que Moreto firmó como testigo de diversos compromisos teatrales de Prado, como después se dirá.

Parece que en este mismo período Moreto aceptó también ciertos encargos, entre los que no faltaron los de componer obras para fiestas determinadas. Ésta fue quizá la motivación que le llevó a escribir en colaboración con Cáncer la comedia mariana *Nuestra Señora de la Aurora*, para las fiestas que se hicieron en honor de esa advocación entre el 27 de septiembre y el 4 de octubre de 1648.[11] La titulada *El lego del Carmen* la compuso en 1651 al igual que *La adúltera penitente* (Cáncer, Moreto y Matos). También a inicios de esa década se imprimió la comedia *El príncipe prodigioso* (Matos y Moreto), que vio la luz en julio de 1651 y de nuevo ambos dramaturgos colaboraron en *El mejor par de los doce*, de la que no es posible precisar la fecha de composición.

Si se observa, en fin, la producción que conocemos de Moreto en este período de 1644-1651, es posible afirmar que el dramaturgo, salvo algunas excepciones, se ciñó en lo esencial a la escritura de «vidas de santos o sucesos históricos» de cierta importancia, tal como se prescribió en la época, mientras que el grueso de sus comedias de contenidos más variados tuvieron que esperar hasta la década siguiente.

3. La reapertura de los corrales en 1651. El repertorio de la familia Prado en manos de Gaspar Fernández de Valdés y de Juan Vivas. La hipótesis del estreno de *El desdén, con el desdén* en 1653 por parte de la compañía de Gaspar Fernández de Valdés

Lo cierto es que con poco más de treinta años Moreto era ya un escritor reconocido a principios de la década de los años cincuenta, como testimonian sus representaciones en las calles para las fiestas del Corpus, encargos como algunos de los que se han citado y sus obras llevadas a palacio durante este período oscuro para los corrales de comedias, las cuales simultaneó con obras

[11] Se representó de nuevo el 11 de septiembre 1650.

para los corrales una vez que se produjo su reapertura en 1651. En este período debió componer *El caballero* que se imprimió por vez primera en la *Parte segunda de varios* (Madrid, 1652).

Para las fiestas eucarísticas escribió una *Loa sacramental para la fiesta del Corpus de Valencia* de la que hasta ahora no se había podido determinar la fecha. La pieza se conserva, entre otros lugares, en un tomo titulado *Autos y loas sacramentales. Ms. Pedro Calderón de la Barca, s. XVII*, que perteneció a la biblioteca del duque de Gor. Allí se recoge a nombre de Moreto precediendo al auto calderoniano *El Año Santo de Roma*. Este auto, estrenado en 1650 en Madrid y precedido por una loa de Calderón, pudo llevarse después a Valencia, esa vez con la loa de Moreto como cabecera. Su fecha, por tanto, no se alejaría demasiado de 1650, Año Santo, que dio lugar a innumerables celebraciones en diversos lugares, para las que Calderón escribió este auto y el de *El Año Santo en Madrid*. Hay citas del mismo romance gongorino *El español de Orán*, que aquí se glosa «a lo divino» de forma magnífica, en el baile entremesado *El rey don Rodrigo y la Cava* y en *Lucrecia y Tarquino*, representados antes de 1655, el segundo de ellos quizá ante las mujeres de la familia real, según podría deducirse de sus versos finales.

También de ese período debe ser el entremés *La burla de Pantoja y el doctor*, que se imprimió por primera vez incompleto en las *Obras varias* de Cáncer (1651, fols. 134r-v), con el título *El pleito de Garapiña*, y que aparece atribuido a Moreto con letra posterior manuscrita. La pieza constituyó la segunda parte argumental de la comedia *Las travesuras de Pantoja*, impresa por primera vez en 1662.

El 25 de noviembre de 1651 Sebastián García de Prado se obligó a representar con su compañía como *nuevas* en Toledo *La fuerza de la ley* y *Trampa adelante*, así como la titulada *Santa Teodora*, que por la hagiografía que trata podría ser *La adúltera penitente* [Cotarelo y Mori, 1916: 78]. De su grupo formaba parte Gaspar Fernández de Valdés y otros representantes que quedaban de la compañía de Antonio García de Prado, fallecido en 1651 [Pérez Pastor, 1905: doc. 113, 189-190].

Moreto había sido un buen colaborador de Antonio García de Prado, padre de Sebastián, quien no dudó en tenerle como testigo junto a otros hombres de teatro en diversas ocasiones. El 6 de febrero de 1646, en una escritura entre Prado y el arrendador de corrales de Madrid, Juan Martínez, firmó Moreto como testigo junto a Juan de la Calle. En esta escritura, Prado se comprometía a devolver al arrendador el dinero que éste le adelantaba

para desplazamientos de sus comediantes y para representaciones que habían tenido lugar en Salamanca, Palencia y Burgos [David y Varey, 2003: I, doc. 211 (a), 272]. Un mes más tarde, el 6 de marzo, Moreto firmó de nuevo, esta vez junto a Juan Antonio Vázquez y Juan de Escorigüela, el poder de Prado a favor de un residente en Valencia, el licenciado Mosén Pedro Morla, para que pudiese concertar actuaciones, a las que él acudiría con su compañía, con los representantes del Hospital y de la casa de comedias de Valencia [Davis y Varey, 2003: I, doc. 213, 273].

A la muerte de Antonio García de Prado su repertorio teatral quedó en la familia por un tiempo. Se conserva una escritura del 12 de marzo de 1652 para formar una compañía de partes bajo la dirección de Mariana Vaca, viuda de Antonio García de Prado [Pérez Pastor, 1913: doc. 513]. Ese mismo año, su hijo Sebastián García de Prado se lo vendió a Gaspar Fernández de Valdés, cofrade de la Compañía de la Novena desde 1632 y en marzo de 1652 era ya tesorero de la misma desde hacía al menos dos años y lo siguió siendo en sucesivas reelecciones hasta, al menos, un año antes de su muerte, la cual tuvo lugar en 1654 [Shergold y Varey, 1985: I, docs. 1332-1333, 330-331]. Este *autor* se comprometió en Madrid con Juan Vivas —valenciano de buen linaje— a formar una compañía con la que comenzarían actuando en las fiestas del Corpus de diversos lugares en los alrededores de Madrid: Loeches, Vallecas y Algete [Davis y Varey, 2003: II, doc. 261 (q) (s), 322-323 y doc. 266 (b), 331]. El proyecto, sin embargo, no duraría mucho tiempo, por la muerte del propio Fernández de Valdés en 1654 y de Vivas en la primera mitad del año siguiente.[12] Sin embargo, su corta vida en las tablas como *autores* reunidos

[12] Este año se anota en los libros de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena las honras fúnebres de Juan Vivas [Shergold y Varey, 1985: 126]. Consta un poder, otorgado en Madrid el 30 de abril, de Ana Vivas, residente en Peñafiel, a favor de Vicente Vivas, su hijo, residente en Medina del Campo, para cobrar a Catalina de Salazar, viuda de Juan Vivas, su hijo, residente en Valladolid, «qualesquier bienes […] que me tocaren y pertenecieren del dicho Juan Biuas, mi hijo, por aber muerto sin hijos», y para otorgar las escrituras necesarias [Davis y Varey, 2003: II, doc. 318 (d), 395]. Existe también una carta de pago, fechada en Madrid el 7 de junio, por la que Vicente Vivas, residente en Madrid, en nombre de Ana Vivas, su madre, y en virtud de un poder suyo, reconocía haber recibido una serie de bienes de Catalina de Salazar, viuda de Juan Vivas, por mano de Damiana Arias, viuda de Gaspar de Valdés, entre los que destaca «una arca de hato de comedia como es hato de mojiganga y entremeses, cosas viexas, con la dicha arca, que es la que estava en casa de María de Vargas». Con estos bienes Ana Vivas se declaró contenta por lo que había recibido como herencia de Juan Vivas, su hijo [Davis y Varey, 2003: II, doc. 323 (b), 399].

resulta aquí de suma importancia, porque muy probablemente llevaban en su repertorio obras de Moreto, como detallaré en el párrafo siguiente. Baso esta hipótesis en el origen de las obras de su repertorio, de lo que ya se ha escrito, y también en la posible venta directa de obras por parte de Moreto a este nuevo grupo en 1652, mientras el dramaturgo era apoderado en la diócesis de Toledo para contratar representaciones en diversos lugares en las fiestas del Corpus, como sabemos, en efecto, que hizo con Diego Osorio, tal como después se detallará.

Gaspar Fernández de Valdés y Juan Vivas recogieron, por tanto, textos que estaban en el repertorio de los García de Prado y también constituyeron una compañía con comediantes que habían formado parte del grupo de Prado. En el detalle del documento del 13 de marzo de 1652 se indica, además de sus nombres, cuáles eran los papeles en los que estaban especializados: Ambrosio Duarte (cantar, poner música y hacer vejetes) y su mujer, María de Prado (segundas damas y bailar), Antonio de Escamilla (cantar y representar segundos graciosos y barbas) y María de Escamilla (cuartas damas y cantar),[13] Pedro de Agramante (terceros galanes), Francisco García —*el Pupilo*— (primeros galanes), Juana de Cisneros (primeras damas y cantar y bailar en los bailes y entremeses) y Antonio de Villalba (cuartos papeles y barbas) [Pérez Pastor, 1914: 164]. Todos ellos se comprometieron a permanecer unidos hasta el Martes de Carnaval de 1653, excepto Ambrosio Duarte, María de Prado, Antonio de Escamilla y María de Escamilla, que se concertaron sólo hasta Corpus de 1652. Firmó el acuerdo Juan Vivas por sí y en nombre de Fernández de Valdés [Davis y Varey, 2003: II, doc. 264, 330].

El 9 de abril de 1652 ambos *autores*, Fernández de Valdés y Vivas, se comprometieron a llevar en Corpus, en concreto el 30 de mayo, a su compañía a Illescas (Toledo) para hacer allí un auto y tres o cuatro comedias, con bailes y entremeses los días 5 y 6 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 261 (z), 324]. Desde Illescas irían a Añover de la Sagra (Toledo) con un auto y una comedia, o dos comedias, con bailes y entremeses, quizá el 7 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (c), 337]. Por cierto que Añover aparece citado en *El desdén, con el desdén*, de Moreto, donde Polilla, transmutado en Caniquí, dice que procede de aquel lugar, si bien no sabemos si se trata de Añover de la

[13] En 1650 pertenecía con su hija a la compañía de Antonio García de Prado y pasó después a la de su hijo Sebastián en 1652 y 1659, haciendo los *primeros graciosos*. El primero de esos años, 1652, pasó al grupo que formaron Juan Vivas y Gaspar de Valdés, con el que hizo *segundos graciosos* y *barbas*.

Sagra o de Añover del Tajo, ambas poblaciones pertenecientes a Toledo. En el caso de que Moreto pensara en el primero de esos lugares, quizá tuvo en cuenta el circuito que seguiría la pieza y se trata de un «guiño» a los espectadores de aquel lugar, como ocurre en otros textos teatrales.

DIANA Lo que yo había menester
para mi divertimiento
tengo en vos.
POLILLA Con ese intento
vine yo desde Añover.
DIANA ¿Añover?
POLILLA Él me crió;
que en este lugar extraño
se ven melones cada año,
y ansí Añover se llamó.
DIANA ¿Cómo os llamáis?
POLILLA Caniquí [vv. 719-727].[14]

Por las fechas que aquí se barajan y la indicación que da Damiana Arias en 1654 en el acto de cesión del manuscrito de esta comedia a Moreto, a la que luego se hará referencia, de que su marido había estrenado esta obra en Madrid [Agulló y Cobo, 1983: 108], sería posible establecer la hipótesis de que Moreto compuso *El desdén, con el desdén* al filo de los acontecimientos militares catalanes de principios de los años cincuenta y se debió estrenar en Madrid en muy poco tiempo, quizá en ambiente cortesano, como un homenaje a don Juan de Austria y al amigo y mecenas de Moreto, Fernando Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, quienes intervinieron de forma decisiva en diversos episodios militares y aparecen reflejados en el texto [Lobato, en prensa, b].[15] La estrenó, pues, la compañía de Gaspar Fernández de Valdés antes del 25 de diciembre de 1653, en que testó en Toledo este *autor* [Davis y Varey, 2003: II, doc. 339, 416] y debió morir al filo de hacerlo, pues el gasto por sus honras fúnebres en la parroquia de San Sebastián de Madrid tiene fecha del 8 de enero de 1654.

[14] Ed. Lobato, en www.moretianos.com

[15] Rico apuntó como fechas de estreno de esta obra los años 1653-1654; en el prólogo a la edición de esta comedia que está en prensa, defiendo el período 1651-1652 para su composición [Moreto, 1971: 38-43].

Pero volvamos a Antonio García de Prado en el último año de su vida, 1651. Representó con su grupo en diversos sitios de recreación del rey obras como *Los siete durmientes o Los más dichosos hermanos* y *Los jueces de Castilla*, que también fueron luego a provincias. Con él actuaban su mujer Mariana Vaca, Toribio de la Vega y su esposa, Ana María Rojas; Juan Francisco Coello de Arode y su mujer, Bernarda Manuela Velásquez; Rufina Justa García, Cosme Pérez, *Juan Rana* en el tablado, Juan de la Calle, Luis de Mendoza, Gaspar Fernández de Valdés, Francisco de San Miguel, Cebrián Martínez, Francisco Ortiz, Alonso Ortiz y Agustín de Villarroel.

El 25 de noviembre de 1651 su hijo, Sebastián García de Prado, se obligó a representar con su compañía como *nuevas* en Toledo *La fuerza de la ley* y *Trampa adelante*, así como la titulada *Santa Teodora.* De su grupo formaba parte Fernández de Valdés y otros representantes de los citados en el párrafo anterior, que quedaban de la compañía de Prado, recién fallecido. A la muerte de Antonio García de Prado su repertorio teatral quedó en la familia por un tiempo. Se conserva una escritura del 12 de marzo de 1652 para formar una compañía de partes bajo la dirección de Mariana Vaca, su viuda [Pérez Pastor, 1913: doc. 513]. Pero aquel mismo año su hijo Sebastián García de Prado se lo vendió a Gaspar Fernández de Valdés y a Juan Vivas, quienes habían formado juntos una compañía que recogió textos y comediantes de los Prado, como ya se indicó [Davis y Varey, 2003: doc. 264 (c)].

El grupo constituido por Fernández de Valdés y Vivas, además de en Añover, estuvo también en Alcobendas (Madrid) el 16 de junio para hacer dos comedias con bailes y entremeses [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (d), 338]. La compañía de estos dos *autores*, junto a la de Diego Osorio, fueron las encargadas de representar un auto sacramental de Calderón cada una de ellas en el Corpus en Madrid aquel año 1652. El martes 28 de mayo, harían la muestra y el viernes y sábado, 31 de mayo y 1 de junio, respectivamente, se representarían los dos autos de Calderón, por cada uno de los cuales habían pagado al escritor citado 700 reales [Cotarelo, 1924: 591]. De nuevo la compañía de Vivas y Valdés representó el 15 de agosto dos comedias en Pinto (Madrid) [Davis y Varey, 2003: II, 591] y viajó a Salamanca para hacer en su corral de comedias cuarenta representaciones sucesivas con sus bailes y entremeses y lucimiento de vestidos, desde la fiesta de la Virgen del 8 de septiembre hasta la de San Lucas del 18 de octubre de 1652 [Davis y Varey, 2003: II, doc. 276, 340].

Al año siguiente, esta compañía representó en Segovia desde el 24 de enero hasta el Lunes de Carnaval, 24 de febrero [Grau, 1958: 36]. Fernández de Valdés

representó en Segovia desde el 24 de enero hasta el Lunes de Carnaval, 24 de febrero de 1653 [Grau, 1958: 36], y fue reelegido tesorero de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena en el cabildo celebrado el 16 de marzo de 1653 [Shergold y Varey, 1985: 332]. En abril hicieron una comedia en Aranjuez, según consta en las Cuentas del Secretario de Cámara real, donde se aporta constancia del pago, el 20 de abril, a Juan Vivas, de 300 reales por una comedia que su compañía representó ante Su Majestad en el lugar mencionado y en fecha sin determinar [Rennert, 1909: 633].

El 9 de abril de 1652 ambos *autores*, Vivas y Fernández de Valdés, se comprometieron a llevar en Corpus, en concreto el 30 de mayo, a su compañía a Illescas (Toledo) para hacer allí un auto y tres comedias o cuatro comedias, con bailes y entremeses los días 5 y 6 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 261 (z), 324].

Consta también una obligación, fechada en Madrid el 26 de marzo de 1653, por la que varios actores del grupo de Vivas se comprometían a participar en las fiestas del Corpus de Talavera (Toledo), en que se harían tres representaciones, «dos comedias y un auto grande [de] las fiestas de Madrid o dos autos pequeños, con bailes y entremeses, sarao y paseo» los días 11, 12 y 13 de junio. Estos comediantes eran los siguientes: Juan Vivas, en su nombre, en el de Catalina Vivas, su mujer, y en nombre de Isabel de Góngora y Manuela de Carrión, Gaspar de Segovia, Lorenzo de Castro, en su nombre y en el de su mujer, María de Segura, Vicente Vivas, en su nombre y en el de su mujer, Isabel Vivas, Cristóbal de Torres, en su nombre y en el de su mujer, Juana Escribano, Diego de Santa María, en su nombre y en el de su mujer, Bernarda Eugenia, Francisco García [Sevillano] y Manuel García Sevillano. Por ello cobrarían 6000 reales [Davis y Varey, 2003: II, doc. 279 (r), 349].

Fue en septiembre de 1653 cuando el grupo se desplazó a Valencia, quizá ya sin Fernández de Valdés, donde estaría hasta fines de febrero de 1654. En aquella ciudad el 25 de septiembre comenzó a representar en la casa de la Olivera, con el compromiso de realizar sesenta representaciones, a razón de 14 libras cada una. En el mes de septiembre esta compañía representó en la Olivera desde el día 25 hasta el 31 [Sarrió Rubio, 2001: 103], y durante todo el mes de octubre, la compañía de Juan Vivas representó en aquel lugar, excepto los días 4, porque no quiso el *autor*, 11, 18 y 25, por ser sábados, y 24, porque llovió [Sarrió Rubio, 2001: 103]. También en noviembre hicieron actuaciones en la Olivera, excepto los días 2, día de las Ánimas, 3 y 7 en que llovió, 8, 15, 22 y 29, que fueron sábados, y el 26 por falta de público [Sarrió Rubio, 2001: 103].

Según información de los libros de cuentas del clavario del Hospital General de Valencia, consta con fecha del 9 de noviembre que el notario Antonio de Herrera recibió del *autor* Juan Vivas, a través del clavario, un total de 11 libras, 8 por el pago de la escritura y capitulación del concierto de la compañía y 3 por el de la encomienda de las prendas por un préstamo de 300 libras [Juliá Martínez, 1929: I, 80]. Consta en los libros de cuentas del clavario del Hospital General de Valencia, con fecha del 9 de noviembre, que el *autor* Juan Vivas firmó haber recibido del clavario 2490 reales de plata como ayuda de costa de sesenta representaciones que había hecho con su compañía, importe que, con 3000 reales de plata que se le habían prestado el 24 de diciembre [*sic*, por «septiembre»] con garantía de prendas y 11 libras por una escritura, todo lo cual sumaba 5600 reales [Juliá Martínez, 1929: I, 80].

Todavía en diciembre la compañía de Juan Vivas representó hasta el día 8 de diciembre en la Olivera, pero no hubo representación el día 6, por ser sábado. En resumen, durante el período comprendido entre el 25 de septiembre y el 8 de diciembre esta compañía hizo en la Olivera, según el cálculo de Sarrió Rubio, un total de sesenta y una representaciones [Sarrió Rubio, 2001: 103]. Pero el fin de año no trajo un cambio de escenario, y de nuevo el 27 de enero el grupo de Vivas representaba en la casa de la Olivera de Valencia a razón de la mitad de lo que se sacase de las dos puertas en cada representación [Sarrió Rubio, 2001: 103] donde actuó hasta el 31 de aquel mes, en que no hubo actuación y continuó en febrero, con excepción de los días 3, 6, 7, 12 y 14, en que no hubo representaciones, por alguna de las razones expuestas más arriba [Sarrió Rubio, 2001: 103]. Durante el período comprendido entre el 27 de enero y el 17 de febrero, esta compañía hizo en la Olivera, según el cálculo de Sarrió Rubio, un total de dieciséis representaciones.

Menos noticias se tienen en este período de Fernández de Valdés, que quizá no fue a Valencia con Vivas, como ya se sugirió. Se ha documentado que actuó en León durante las fiestas de la Asunción, el 15 de agosto de 1653, donde hizo tres comedias públicas [Viforcos Marinas, 1994: 177 y 194], pero ya el 25 de diciembre Valdés otorgó testamento en Toledo, y en él se dejaba constancia de que había asentado a su hijo Isidro de Valdés con un maestro ebanista para que aprendiese el oficio por un período de cinco años, según las condiciones establecidas en una escritura firmada entre ambos [Davis y Varey, 2003: II, doc. 339, 416], que Damiana Arias anularía el 31 de marzo de 1656.

Fue precisamente en esta época cuando Moreto acudió en septiembre de 1654, al poco de fallecer Fernández de Valdés en Toledo [Shergold y Varey, 1985: 430], a su viuda, Damiana Arias de Peñafiel, para recuperar los manuscritos de las obras que había pasado a su esposo, posiblemente entre 1652 y 1654, y el poder sobre ellas. Tal como consta en el documento que se conserva, las obras que compró a Damiana fueron, al menos, las siguientes: *La misma conciencia acusa, Antíoco y Seleuco, El desdén, con el desdén, Trampa adelante, La fuerza de la ley* y *Los jueces de Castilla*. Se notifica que Damiana le cedió las cuatro primeras que tenía manuscritas y que su esposo, Gaspar Fernández de Valdés, había representado por primera vez en Madrid, según indica ella misma. Moreto pagó por esas comedias cierta cantidad de maravedíes —cuya cifra no se detalla—, de forma que Damiana dejaba de tener cualquier derecho sobre esas obras. Firmaron como testigos de la escritura Isidro de Valdés, hijo de Damiana y Gaspar, Isidro Hernández y ella misma [Agulló y Cobo, 1983: 108]. Moreto logró también hacerse con el texto de *El licenciado Vidriera*, que debía estar en manos de Sebastián García de Prado o de Diego Osorio desde 1648, aunque no se estrenó hasta 1651.

Parece que el dramaturgo quería disponer de sus comedias en aquel momento importante para el teatro, tras la reapertura de los corrales en 1651, y por requerimientos legales no podía recuperarlas por no haber pasado los diez años obligados de cesión a la farándula. Moreto pretendía, seguramente, entregárselas al editor Diego Díaz de la Carrera, quien las imprimiría en Madrid a costa de Mateo de la Bastida aquel mismo año 1654 dentro de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* [Davis y Varey, 2003: I, CLXXVIII]. Esas comedias manuscritas en su mayoría, si no todas, podían quizá ser autógrafas, como lo era *El poder de la amistad*, de la misma época, que Moreto había vendido a Diego Osorio y que pasó a la *Primera parte* con las únicas omisiones de pasajes censurados, no sabemos si por el mismo Moreto —no parece probable, cuando se observa que varios de esos pasajes omitidos dejan sin sentido otros que les siguen— o, más probablemente, por gentes de teatro que trataron de adecuar el texto a una nueva representación, con muy poco respeto por el original, por cierto, como muy bien explica Zugasti en este mismo volumen.

4. La colaboración entre Moreto y Diego Osorio

Pero dejemos las actuaciones de Vivas y Fernández de Valdés, para centrarnos en las de Diego Osorio en el mismo período y en su posible colaboración con Moreto. Durante 1652 Moreto era apoderado de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Mondéjar y beneficiado de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de aquella población perteneciente a Guadalajara, que era diócesis de Toledo, aunque su residencia habitual era Madrid.[16] Como apoderado de la Cofradía, ésta firmó un poder el 8 de abril por el que sus autoridades delegaban en Moreto que pudiese concertar con cualquier *autor* de comedias la fiesta que se haría en Mondéjar con motivo del Corpus y contratase para esa fiesta dos comedias, música, bailes y entremeses [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (b), 337]. Parece que Moreto contactó con el grupo de Diego Osorio, pues el 18 de abril de 1652 el dramaturgo se comprometió a alojar en la villa a los comediantes de Osorio, que irían allí a representar el 11 de junio, y también aceptó devolverlos tras las actuaciones a Madrid o a Villalbilla, donde debería actuar el 13 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (b) (ii), 337 y doc. 272 (f), 338], mientras estos debían llegar por su cuenta hasta Mondéjar [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (b), 337]. Por todo lo anterior, no extrañaría que Moreto, que además de dramaturgo era hombre de teatro con poderes para contratar directamente con las compañías, como se ha documentado, contactase con la de Diego Osorio y le ofreciese sus comedias: *El poder de la amistad*, que acabó unos días más tarde a tiempo para los ensayos, tal como se puede deducir de las fechas que constan en el autógrafo, y quizá *El parecido en la corte*, también de 1652 según consta en el manuscrito de esta comedia que se cree autógrafo [Fernández-Guerra, en Moreto, 1955: XXXIX, n. 5; y La Barrera y Leirado, 1968: 276, n. 11].[17]

Conocemos bastantes de los movimientos del grupo de Osorio en esta franja de años: el 18 de junio de 1652 la compañía de Diego Osorio firmó actuar en Cifuentes y Brihuega (Madrid) el 15 de agosto [Davis y Varey, 2003: II, doc. 274, 338-339]. Sabemos también quién componía su grupo en el período del 28 de febrero de 1653 a Carnestolendas de 1654: Ambrosio

[16] El dramaturgo estaba vinculado a ese lugar desde hacía diez años, cuando se ordenó clérigo de órdenes menores y obtuvo un beneficio simple servidero en aquella iglesia parroquial de Mondéjar, Santa María Magdalena.

[17] Sobre los testimonios de esa comedia y el problema de las dos versiones, véase ahora el trabajo de Madroñal en este mismo volumen.

Duarte y su mujer, María de Prado; Mariana de Borja, Sebastián de Prado y su esposa, Bernarda Ramírez; Jerónimo de Morales, Joseph Antonio de Quevedo, Juan de Castro y su mujer, Juana Caro, y Antonio Mejía [Davis y Varey, 2003: II, doc. 278 (b), 342-343]. Con ellos estuvo también en Algete en la fiesta del domingo de Cuasimodo, 20 de abril de 1653 [Davis y Varey, 2003: II, doc. 283, 353]. En el Corpus, 12 de junio, llevó a su grupo desde la villa de El Prado [*sic*] hasta San Martín de Valdeiglesias para hacer tres comedias, bailes y entremeses, desde donde pasarían al Escorial [Davis y Varey, 2003: II, doc. 290, 357]. El circuito siguió en Borox (Madrid) para hacer un auto y dos comedias con bailes y entremeses los días 17 a 19 de junio de 1653 [Davis y Varey, 2003: II, doc. 279 (i), 347-348] en que también debió desplazarse a Ciempozuelos (Madrid) [Davis y Varey, 2003: II, doc. 279 (o), 348], en Añover para hacer dos comedias el 20 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 279 (m), 348]; en Navalcarnero con cuatro representaciones de tres comedias y «la fiesta de Madrid», con bailes y entremeses, los días 22 y 23 de junio [Davis y Varey, 2003: II, doc. 279 (l), 348]. El 14 de julio debían ir a Sigüenza donde se quedarían doce días; en agosto actuarían en Brihuega con motivo de las fiestas de Nuestra Señora del Rosario, los días 24 a 26 y en Cifuentes las mismas fechas [Davis y Varey, 2003: II, doc. 289, 357]. El grupo de Osorio estuvo en Salamanca desde la fiesta de la Virgen de septiembre hasta la de San Lucas, 18 de octubre, para hacer cuarenta representaciones, y se comprometió a regresar a Madrid para actuar el 11 de noviembre [Davis y Varey, 2003: II, doc. 284 (b), 354]. Al año siguiente, 1654, el grupo de Osorio hizo un auto sacramental en Madrid y lo llevó después a Valdemoro [Davis y Varey, 2003: II, doc. 294 (ii), 364], Chinchón [Davis y Varey, 2003: II, doc. 294 (s), 364] y Vallecas [Davis y Varey, 2003: II, doc. 294 (t), 365], Navalcarnero [Davis y Varey, 2003: II, doc. 294 (v), 365] y Añover [Davis y Varey, 2003: II, doc. 294 (w), 365]. Pero para aquellas fechas las obras de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* estaban ya en prensa.

Sin que sepamos a cargo de qué compañía estuvo la representación, el 18 de enero de 1651 se había estrenado en la corte la comedia *El licenciado Vidriera*, redactada hacia 1648, como ya indiqué. Se hizo de nuevo en enero de 1652 en el Cuarto de la reina del Palacio del Pardo, por una compañía sin especificar, que Varey y Shergold piensan que pudo ser la de Sebastián de Prado o la de Diego Osorio [Varey y Shergold, 1989: 145]. Esta comedia se imprimió por primera vez en la *Parte V de Escogidas*, publicada en Madrid por Pablo del

Val en 1653, aunque no pasó a la verdadera *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña,* de 1654. Esta *Parte V de Escogidas* (1653) incluyó también otras dos comedias escritas en colaboración por Moreto: *Oponerse a las estrellas* (Matos, Martínez de Meneses y Moreto), de la que parece conservarse el autógrafo [La Barrera y Leirado, 1968: 276-277], y *Nuestra Señora del Pilar* (Villaviciosa, Matos y Moreto).

La relación entre Sebastián de Prado y Diego Osorio continuó entre 1653 y 1657, fechas en las que Sebastián y su mujer, Bernarda Ramírez, se integraron en el grupo de Osorio, con quien representaron a menudo en palacio.

En otros casos no sabemos de momento qué compañía se encargó del estreno, como es el caso de la obra titulada *De fuera vendrá*, escrita a raíz del sitio de Gerona de 1653 que se menciona en esta obra como un hecho reciente, ocurrido sólo un año antes, por tanto, de la fecha de edición de esta comedia. Tampoco es posible determinar hoy cuál fue la fecha de composición de *El mejor amigo, el rey* ni de *Lo que puede la aprehensión*. Ambas comedias se apoyan en obras atribuidas a Tirso, lo que ha llevado a opinar a algún crítico que se escribieron tras la muerte de Tirso, ocurrida en 1648,[18] pero recientes investigaciones de su editora moderna, Baczyńska, ponen en duda esa afirmación. Lo que sí es posible afirmar sin margen de error es que la última es anterior a 1653 en que Thomas Corneille la imitó en *Le charme de la voix*. De ese período inicial debió ser también *San Franco de Sena*, impresa en Madrid dos años antes que la *princeps*, en la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, publicada en 1652 por Domingo García Morras y a costa de Juan de San-Vicente [fols. 130v-153v].

5. Conclusiones

En los últimos meses de 1654 doce comedias moretianas llegaron a la imprenta para componer el volumen de la *Primera parte* de sus comedias, del

[18] Así lo afirma Kennedy, 1932. Pero Baczyńska en su edición de la obra, en prensa, indica que «se trata de una muy hábil refundición de la comedia *Cautela contra cautela* que salió impresa en la *Parte segunda de comedias del maestro Tirso de Molina* (Madrid, 1635). Kennedy [1932], basándose en esta circunstancia textual, estimó —a falta de otros datos— que *El mejor amigo, el rey* fue escrito después de 1648, fecha de la muerte de Tirso. Sin embargo, esta constatación carece de fundamento. La citada editora pone en duda con argumentos sólidos la atribución de *Cautela contra cautela* a Tirso.

que formaron parte finalmente: *La fuerza de la ley, El mejor amigo el rey, El desdén, con el desdén, La misma conciencia acusa, De fuera vendrá, Hasta el fin nadie es dichoso, El poder de la amistad, Trampa adelante, Antíoco y Seleuco, Los jueces de Castilla, El lego del Carmen* [*San Franco de Sena*] y *Lo que puede la aprehensión*.

Para otro momento se dejará la presentación del trabajo literario de Moreto en el segundo lustro de los años cincuenta y su repertorio en esa zona de fechas en manos de los *autores* Diego Osorio y de Francisco García, *el Pupilo*. Tampoco podemos aquí tratar el excelente momento de creación artística que tuvo Moreto en la década de los sesenta, ya ordenado sacerdote, frente a opiniones de la crítica que afirmaron que este dramaturgo debió dejar de componer teatro tras su cambio de estado.

De las noticias hasta aquí expuestas podemos concluir que en el primer período de producción moretiana, el que va desde 1644 a 1654, Moreto compuso no menos de dieciséis comedias en solitario, entre las que se cuentan: *El mejor amigo, el rey, La cena de Baltasar, El desdén, con el desdén, El poder de la amistad, Los jueces de Castilla, Los siete durmientes o Los más dichosos hermanos; El lego del Carmen* [*San Franco de Sena*], *El caballero, Las travesuras de Pantoja, La fuerza de la ley, Trampa adelante, La misma conciencia acusa, Antíoco y Seleuco, El licenciado Vidriera, De fuera vendrá* y *Lo que puede la aprehensión*.

Comenzando aún antes, en 1637, colaboró con otros dramaturgos al menos en dieciséis comedias.[19] En 1637 en *La renegada de Valladolid* (Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses), a la que siguieron antes de junio de 1643 *La mejor luna africana* (Belmonte, L. Vélez, J. Vélez, Alfaro, Moreto, Martínez de Meneses, Sigler de Huerta, Cáncer, Rosete) y de abril de 1645 *El príncipe perseguido* (Belmonte, Moreto, Martínez de Meneses). En 1651 se imprimió su comedia escrita con Matos: *El príncipe prodigioso* y también con ese dramaturgo, pero sin que por el momento podamos situarla cronológicamente, escribió *El mejor par de los doce*, ambas ya citadas. Se editaron en julio de 1653 *Oponerse a las estrellas* (Matos, Martínez de Meneses-Moreto) y *Nuestra Señora del Pilar* (Villaviciosa, Matos y Moreto). Moreto escribió antes de la muerte de Cáncer, ocurrida el 2 de octubre de 1655, todas las colaboradas con él: *Nuestra Señora de la Aurora* (Cáncer-Moreto), *La adúltera penitente* (Cáncer, Moreto y Matos), *El bruto de Babilonia* (Matos, Moreto y Cáncer), *Caer para levantar* (Matos,

[19] Para las colaboradas me apoyo en la investigación de nuestro colega Alessandro Cassol, ver su trabajo en este mismo volumen.

Cáncer y Moreto), *La fingida Arcadia* (Moreto, un *autor* menor, Calderón),[20] *La fuerza del natural* (Cáncer, Moreto y Matos), *Hacer remedio el dolor* (Moreto y Cáncer), *El rey don Enrique el Enfermo* (Cáncer, Zabaleta, Martínez, Rosete, Villaviciosa, Moreto). *La vida y muerte de San Cayetano* (Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Arce, Moreto) es de otoño de 1655, según los *Avisos* de Barrionuevo.[21]

Dan cuenta de la calidad de su teatro, además de las numerosas representaciones que reflejan el gusto del público, el ver incluidos entre los *autores* de las compañías que las escenificaron en este período a los más célebres de su siglo, entre los que se cuentan Antonio García de Prado, Sebastián de Prado, Gaspar Fernández de Valdés, Juan Vivas, Diego Osorio, Antonio Escamilla, Sebastián de Prado, Francisco García, *el Pupilo*, y Juan Francisco Ortiz, al frente de comediantes de gran popularidad.

Bibliografía

Agulló y Cobo, Mercedes, «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)», en *El teatro en Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al teatro de arte,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid/Delegación de Cultura, 1983, pp. 83-137.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII (Madrid, 1860),* London, Tamesis Books, 1968.

Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Melia, Madrid, Atlas, 1968-1969, 2 vols., Biblioteca de Autores Españoles, CCXXI y CCXXII.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII,* Madrid, Bailly-Bailliére, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911, vols. 17 y 18.

—, *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez,* Madrid, s.e., 1916; publicado antes en *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), pp. 251-293, 425-457 y 583-621; III (1916), pp. 3-38 y 151-185.

—, *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924; ed. facsímil Ignacio Arellano

[20] Véanse al respecto los trabajos de Rull, en prensa, y Trambaioli en este mismo volumen.

[21] «Hase compuesto una comedia grande de *San Gaetano*, de todos los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos; y estando para hacerse, la recogió la Inquisición. No creo tienen cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe de ser mucho. La Reina se muere por verla, y las mujeres dicen locuras. Paréceme que, en viniendo el Rey, se representará, según dicen. Tanto es el afecto del pueblo y género femenino» [Barrionuevo, 1968: I, 212].

y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001.

Davis, Charles, y Varey, John Earl, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núms. XXXV y XXXVI, 2003, vol. I: 1634-1649 (documentos 1-249), vol. II: 1651-1660 (documentos 250-422, apéndices, mapas e índices).

Delgado, Juan, «Bibliografia sobre justas poéticas», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 197-207.

Grau, Mariano, *El teatro en Segovia*, Segovia, Instituto Diego de Colmenares, 1958; publicado previamente en *Estudios Segovianos*, 10 (1958), pp. 5-98.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

—, «Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto's name», *Hispanic Review*, III, 4 (1935), pp. 295-316.

Juliá Martínez, Eduardo, *Poetas dramáticos valencianos*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1929, 2 vols.

Lobato, María Luisa, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003a, 2 vols.

—, «Moreto», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003b, pp. 1181-1205.

—, «Rojas Zorrilla en la escena del siglo XVII», en *XXX Jornadas de Teatro Almagro: Rojas Zorrilla en escena* (2-5 julio 2007), en prensa, a.

—, «Los fundamentos del teatro de Moreto», en *Estudio y edición del teatro del Siglo de Oro* (Barcelona, 15-17 noviembre 2007), en prensa, b.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856)*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneyra, 1856; edición facsímil, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1950.

—, *El desdén, con el desdén, Las galeras de la honra, Los oficios*, ed., introd. y notas Francisco Rico, Madrid, Castalia, 1971

Pannarale, Marco, *Per un' approssimazione al teatro agiografico di Agustín Moreto. Edizione critica commentata di «El lego del Carmen*, *San Franco de Sena»*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Bologna, 2006.

Pérez Pastor, Cristóbal, rec., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII* (*Primera serie),* Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

—, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.

—, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. (Segunda serie)», *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, VIII (1906), pp. 71-78, 148-153, 363-373; IX (1907), pp. 360-385; X (1908), pp. 243-258; XII (1910), pp. 303-316; XIII (1911), pp. 47-60, 306-315; XIV (1912), pp. 300-317, 408-432; XV (1913), pp. 300-305, 428-444; XVI (1914), pp. 209-224, 458-487; índice onomástico por Georges Cirot: XVII (1915), pp. 36-53; reimp. *Nuevos datos sobre el histrionismo español en los siglos XVI y XVII. (Segunda serie)*, Bordeaux, Féret et fils, 1914.

Rennert, Hugo Albert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, The De Vinne Press, 1909.

Rull, Enrique, «Procedimientos de construcción triautorial en *La divina Arcadia*», *Bulletin of Spanish Studies* (Glasgow), en prensa.

Sánchez-Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII,* Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898; facsímil, Sevilla, Servicio de Publicaciones/Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994, ed. Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña.

Sarrió Rubio, Pilar, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII: fuentes documentales,* Valencia, Institució Alfons el Magnànim/Diputació Provincial de València, 2001.

Schack, Adolf Friedrich von, *Nachträge zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, Frankfurt-am-Main, 1854; traducido por Eduardo de Mier, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Tipografía de la *RABM*, 1885-1887, 5 vols.

Shergold, Norman David, y Varey, John Earl, eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. II, 1985.

Varey, John Earl, y Shergold, Norman David, «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)», *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), pp. 286-325.

—, con la colaboración de Charles Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico,* London, Tamesis Books/Comunidad de Madrid, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. IX, 1989.

Viforcos Marinas, María Isabel, *El teatro en los festejos leoneses del siglo XVII*, León, Secretariado de Publicaciones/Universidad de León, 1994.

Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto

Miguel Zugasti
Universidad de Navarra-GRISO

Un pequeño tesoro que conserva la Biblioteca Nacional de España es el manuscrito autógrafo de *El poder de la amistad*,[1] donde además de pervivir la letra, firma y rúbrica de Agustín Moreto, han quedado también marcas de dos censores, un autor de comedias, un corrector y un impresor; son marcas que levantan acta del azaroso camino seguido por el texto en su génesis y en sus primeros años de vida, en ese complejo proceso que nos lleva de las musas al teatro y, luego, al libro. Intentaremos descifrar e interpretar las pistas que nos ofrece este manuscrito, sabiendo que su caso puede tomarse como paradigma de lo que acontecía con otras piezas teatrales en el Siglo de Oro español, aunque lo ignoremos casi todo sobre ellas por la naturaleza de los materiales conservados. No son pocos los testimonios que hay de comedias, autos, loas, entremeses… del período áureo, pero son minoría los manuscritos tempranos respecto de los impresos (a veces muy alejados del dramaturgo y del momento de escritura); y esto ya es una gran suerte, pues en muchos otros casos no queda vestigio alguno de su existencia y la pérdida es total (estoy pensando en referencias a títulos que hoy desconocemos, o en vagas noticias del tipo «hubo comedia en tal o cual lugar», sin mayores precisiones). Esta circunstancia se agrava si lo

[1] La signatura es Vitrina 7-4. El manuscrito consta de 37 hojas, con unas medidas de 22 x 16 cm. Todo él es autógrafo, menos las dos primeras hojas del tercer acto, que se añadieron después, seguramente por deterioro o pérdida de la hoja original con que Moreto empezó su último acto de la comedia.

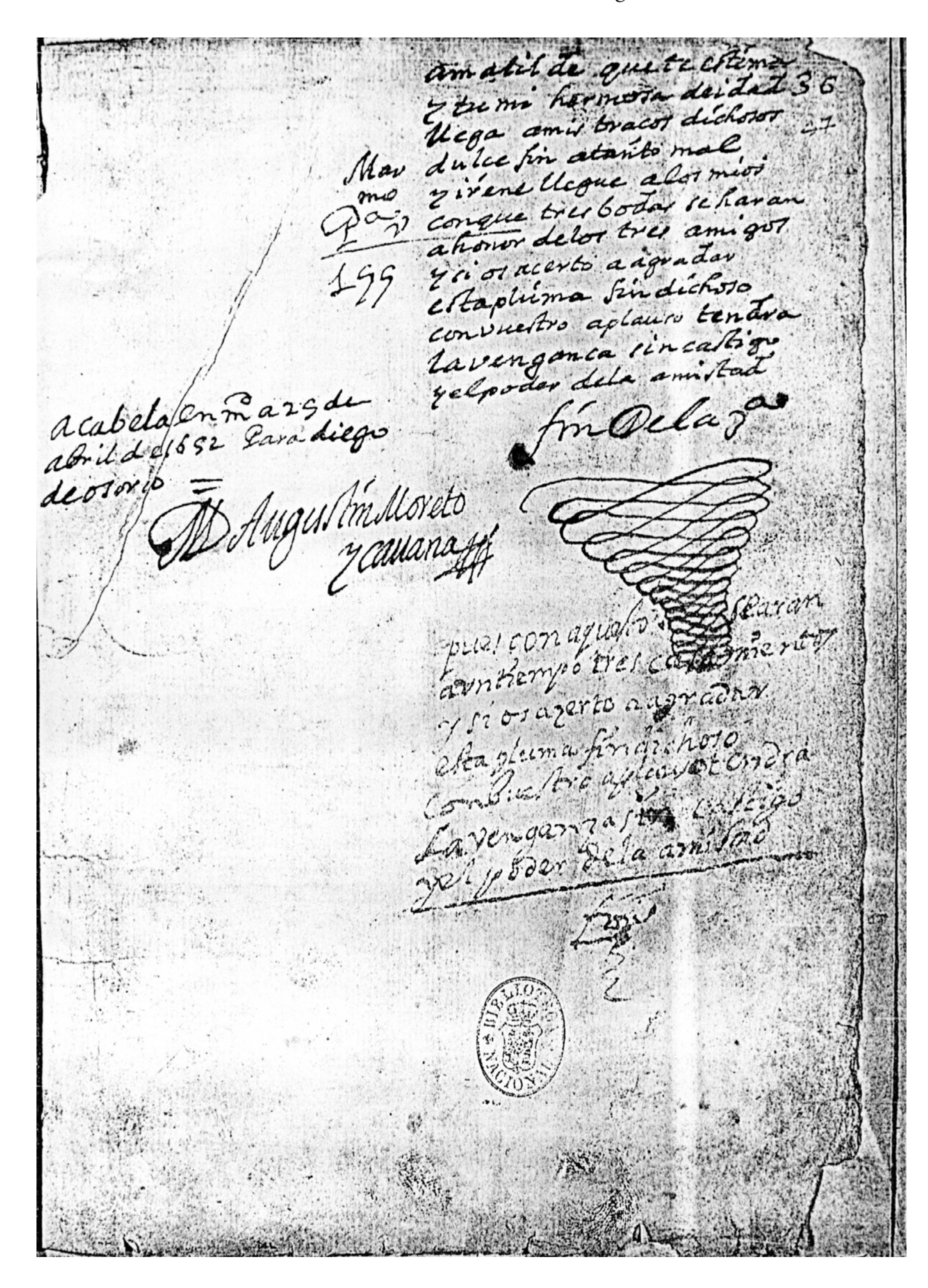
que buscamos es un manuscrito autógrafo, lo cual aunque no es raro del todo tampoco es muy frecuente, de ahí que cuando éste aparece se convierte en una fuente de enorme valor textual.

1. Los censores Juan Navarro de Espinosa y Francisco Boyl

Mucha prisa debía tener Moreto en la primavera de 1652 cuando escribía *El poder de la amistad*, pues con la comedia aún inconclusa, cuando sólo había redactado los dos primeros actos, ya envía el texto a las autoridades competentes (el Consejo de Castilla) para someterlo a su aprobación y censura. En el margen izquierdo del primer folio la mano de un burócrata anónimo rubrica esta típica nota de remisión: «En estas dos jornadas / el Sr. Ju[a]n Navarro de / Espinosa dé su parecer». Y en efecto, un poco más abajo consta la opinión de Navarro de Espinosa, aunque sólo la podemos leer de manera parcial y entrecortada a causa de los graves desperfectos del papel, deteriorado tanto por los roedores como por el variado uso que se le dio al manuscrito, pasando de mano en mano durante bastante tiempo. Este desgaste sufrido por el papel afecta en ocasiones a la legibilidad del texto, y contra eso no hay remedio alguno (faltan partes del margen exterior de las hojas); aun así, hoy se puede ver el autógrafo con cierta comodidad (el manuscrito está restaurado y ha sido encuadernado por Grimaud) y hacer una lectura solvente que nos permite aproximarnos con bastantes garantías a la intención de escritura de Moreto.

Volviendo a la persona de Juan Navarro de Espinosa, aunque su dictamen sólo puede leerse fragmentariamente, no hay duda de que se muestra favorable a aprobar la comedia, si bien todo queda condicionado a que pueda examinar el tercer acto: «[…] visto estas dos jornadas no tienen / […] que desdiga a la modestia y buena / […] que pide el tablado si bien / […] ver la tercera no puedo dar mi pare / […] Madrid, a 23 de abril de / […] Juan Navarro / despinossa [una rúbrica]». En contra de lo que cabría esperar, en el tercer acto no se halla ninguna censura suya,[2] sino otra de Francisco Boyl de la que nos ocuparemos enseguida. Lo que sí contiene el último folio del manuscrito en su margen izquierdo es la declaración de Moreto de dónde, cuándo y para quién compuso la comedia: «Acabela en Madrid, a 25 de abril de 1652, para Diego de Osorio», tras lo cual estampa su firma y rúbrica (Ilustración 1). El dato nos

[2] Aunque sí pudo estar en la primera hoja del tercer acto, hoy perdida.


y tu mi hermosa deidad 36
llega amis bracos dichosos
dulce fin a tanto mal
y irene llegue alos mios
conque tres bodas se haran
ahonor delos tres amigos
y si os acerto a agradar
esta pluma sin dichoso
con vuestro aplauso tendra
la venganca sin castigo
y el poder dela amistad
fin dela 3ª

acabela en madrid a 25 de
abril de 1652 para diego
de osorio
Dn Augustin Moreto
y Cauana

pues con aquesto se haran
a un tiempo tres casamientos
y si os azerto a agradar
esta pluma sin dichoso
con vuestro aplauso tendra
la venganza sin castigo
y el poder dela amistad

Ilustración 1. Folio 36 y último del manuscrito. Firma y rúbrica de Moreto. Versos enmendados por un corrector. Marca del impresor con la cuenta del original.

ayuda a ubicar en el tiempo la censura de Navarro de Espinosa, pues aunque se ha borrado el año podemos inferir que fue escrita el 23 de abril de 1652, o sea, dos días antes de que Moreto pusiera punto final al tercer acto. A partir de aquí resulta fácil rellenar los huecos restantes de la censura, que quedaría más o menos así: «He visto estas dos jornadas y no tienen nada que desdiga a la modestia y buena conducta que pide el tablado, si bien sin ver la tercera no puedo dar mi parecer. Madrid, a 23 de abril de 1652».

Sobre la actividad censoria de Juan Navarro de Espinosa ya dio cuenta La Barrera y Leirado en su reputado *Catálogo* [1860: 284-285], pero ha sido Ruano de la Haza quien mejor lo ha estudiado y seguido sus pasos [1989 y 2000: 61-68]: fue censor oficial durante dos décadas, bastante concienzudo en su trabajo; localiza 21 censuras suyas y analiza con detenimiento 10 de ellas; su cronología abarca desde 1638 (la más antigua) hasta 1655 (la última conocida); sabemos que murió en 1658. En las investigaciones de Ruano de la Haza no se incluye ninguna censura a comedias de Moreto, pero Navarro de Espinosa sí se había ocupado antes de nuestro poeta, pues *El príncipe perseguido* es pieza escrita por varios ingenios que ofrece dos aprobaciones suyas.[3] El primer acto pertenece a Belmonte Bermúdez; el segundo es autógrafo de Moreto y presenta además colaboraciones esporádicas del apuntador Sebastián de Alarcón [Alviti, 2006: 125]: el folio 31v contiene una censura de Navarro de Espinosa fechada el 21 de octubre de 1650; el tercer acto es de Martínez de Meneses y en el último folio, el 49v, hay otra censura de Navarro de Espinosa rubricada el 16 de abril de 1645.

Tenemos así que este prestigioso censor dio al menos dos veces su beneplácito a dos manuscritos moretianos en un lapso de dos años, con lo que cabe deducir que conocía bien la forma de escribir de Moreto y que no hallaba en él cosa digna de enmendarse. De ahí que, a la vista de su aquiescencia con el texto de *El poder de la amistad*, creo que ninguna de las múltiples tachaduras, supresiones o correcciones que presenta el manuscrito se deben a la mano de Navarro de Espinosa. Cosa distinta ocurre con la censura que estampa Francisco Boyl[4] en el vuelto del folio 29, en el tercer acto; estamos a la altura de los versos 2470-2499, que rezan así:

[3] Kennedy [1937], estudia ambas censuras. El manuscrito de esta comedia se conserva en la Biblioteca Nacional de España: Res. 81.

[4] Francisco Boyl (1595-1673) perteneció a la Orden de la Merced. Un detallado catálogo de sus escritos ofrece Placer [1968: I, 273-282 y 1983: III, 124].

Margarita ¿Oís? Esperad. ([*Ap.*] ¡Sin alma
estoy! ¡Qué justo castigo
logra amor en mi dureza!)
Moclín ¿Qué mandáis?
Margarita Creer no he podido
que esto no finja Alejandro
para vengar mis desvíos.
¿Es verdad que tanto quiere?
Moclín ¿Y podré yo de camino
preguntarle a Vuestra Alteza
si eso es quererle un tantico?
Margarita Necio estás. Responde tú,
que yo de amor u de olvido
tendré lo que yo quisiere.
Moclín Pues responda un cuentecillo:
fuese a examinar un día
de misa un buen licenciado
y el obispo, mesurado,
le recibió en pie: «Vusía
se siente», dijo cortés,
y él respondió: «Majadero,
yo en mi casa como quiero
estoy». De examen después
le hizo una pregunta rasa:
«¿Dios cómo en el cielo está?»,
y él le respondió: «Estará
como el obispo en su casa».
Yo no sé de ti ni dél
si queréis, mas si tú infieres
que tú harás lo que quisieres,
eso pienso que hará él.[5]

---

[5] El grupo de investigación Moretianos, con sede en la Universidad de Burgos y pilotado por María Luisa Lobato, ha emprendido el proyecto de edición crítica del teatro completo de Moreto, subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia (Proyecto de Investigación I+D HUM2004-2289/FILO). El paso inicial es acometer la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, en donde figura *El poder de la amistad*, de la que yo me ocupo. A la espera de que se publiquen en papel los textos, cosa que ocurrirá entre los años 2008 y 2010 en la editorial Reichenberger, se puede acceder a los mismos a través de la web: www.moretianos.com/comedias/html. Todas las citas de la comedia, que se hacen por número de versos, proceden de mi propia edición crítica, ya incorporada a esta página web.

Francisco Boyl anota su censura en el margen izquierdo, la cual de nuevo se lee fragmentariamente a causa del calamitoso estado del folio, con este resultado: «[…] viniente / […] aunque / […] ada / […] posición que ofende / a la decencia / Francisco Boyl [una rúbrica]» (Ilustración 2). Esta vez no podemos reconstruir el texto con la facilidad de la anterior, pero esa 'ofensa a la decencia' de que habla Boyl se refiere sin duda al cuentecillo del licenciado y el obispo que relata el gracioso Moclín, el cual manda suprimir por supuestas razones morales o de decoro. En efecto, en el manuscrito autógrafo estos treinta versos aparecen tachados uno a uno con rayas horizontales, pero a su vez todos ellos están abrazados por una gran llave a cuyo lado izquierdo otra mano ha escrito repetidas veces la palabra «Sí». Tenemos por tanto dos órdenes opuestas que, como es lógico, producen efectos contrarios: la edición de *El poder de la amistad* integrada en la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* (1654) incluye el pasaje tal cual, sin enmienda alguna; pero ese mismo año de 1654 hubo otra edición casi simultánea en el volumen colectivo *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte*, y aquí sí que faltan los treinta versos tachados por el censor.

2. El autor de comedias Diego de Osorio

Hemos declarado antes que Moreto tenía mucha prisa en finiquitar esta comedia, y cabe preguntarse el porqué. Si seguimos la trayectoria vital y dramática del madrileño esbozada por Lobato, observaremos que «se ordenó clérigo de órdenes menores en 1642 y obtuvo un beneficio simple servidero en Santa María Magdalena, iglesia parroquial de Mondéjar perteneciente a Guadalajara, que era diócesis de Toledo, aunque su residencia habitual debía ser Madrid» [2003: 7]. Este dato cobra inusitada relevancia para nosotros si lo conectamos con otro reciente sacado a la luz por Davis y Varey, merced al cual sabemos que en 1652 Moreto era apoderado de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Mondéjar, y en cumplimiento de sus funciones firmó un poder el 8 de abril por el que se obligaba a contratar una compañía que hiciese una fiesta con dos comedias junto a su música, bailes y entremeses. A raíz del encargo Moreto contacta con la compañía de Diego de Osorio y el 18 de abril suscribe otro documento por el que la cofradía de Mondéjar se compromete a pagarle al *autor* 1800 reales de vellón, además de cama y posada para los cómicos [Davis

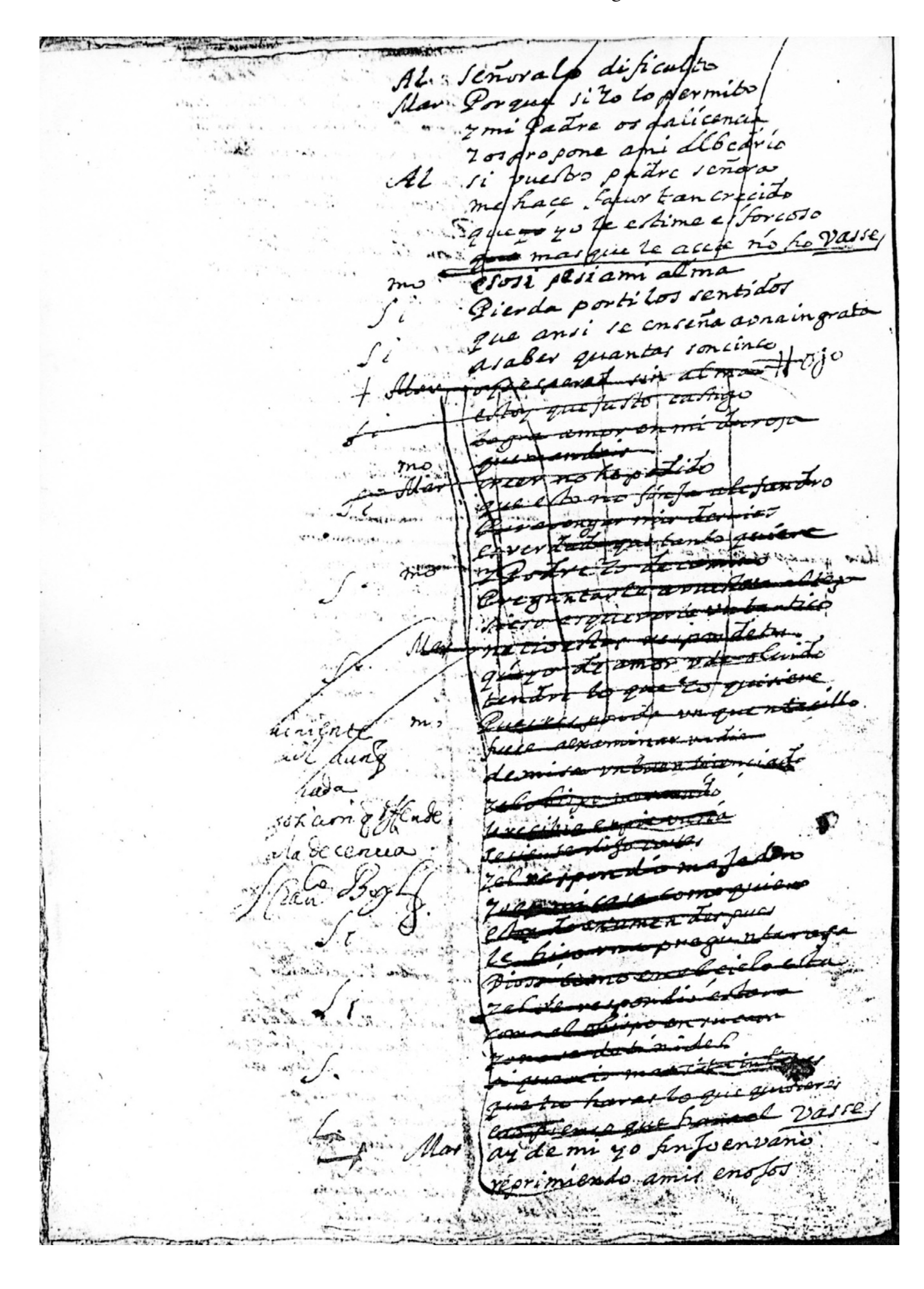

Al. Señora, la dificultad
Mar. Porque si yo lo permito
y mi padre os da licencia
y os propone a mi albedrío
Al. si vuestro padre señora
me hace favor tan crecido
que yo le estime es forçoso
mas que le acete no. Vasse
Mo. Esso sí pesia mi alma
pierda por ti los sentidos
que ansí se enseña a una ingrata
a saber quantas son cinco.
Hojo
Mar. ay de mi yo finjo en vano
reprimiendo a mis enojos

Ilustración 2. Folio 29v. Censura de Francisco Boyl (O. de M.).

y Varey, 2003: II, doc. 272 (b), 337].[6] Las representaciones tendrían lugar el martes 11 de junio, fecha seleccionada por los mondejanos para celebrar las fiestas del Corpus. Osorio acepta desplazarse por su cuenta con nueve carros y hacer ambas comedias, pero exige que la cofradía corra con los gastos ya sea de la vuelta a Madrid o hasta el lugar de Villalbilla (próximo a Alcalá de Henares). Debió ocurrir esto último, pues dos días después, el jueves 13 de junio, su compañía está en Villalbilla haciendo otras dos comedias y cobrando 1000 reales por ellas [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (f), 338]; y sin solución de continuidad, el sábado 15 y el domingo 16 de junio acudió a Barajas, por el precio de 1350 reales, con «dos comedias y un auto, o tres comedias, con bailes y entremeses» [Davis y Varey, 2003: II, doc. 272 (a), 337]. Esa semana, desde luego, los cómicos no tuvieron mucho tiempo para descansar.

¿Qué dos comedias llevó Diego de Osorio a Mondéjar, Villalbilla y Barajas? En los documentos manejados no constan los títulos: pudieron ser diferentes en un sitio u otro, pudieron ser cualesquiera de su repertorio, pero quizás sea revelador observar cómo los cofrades de Mondéjar querían —al parecer— comedias nuevas y no viejas, pues el contrato especifica que «hará dos representaciones de dos comedias de las que tiene puestas para este año» [Davis y Varey, 2003: II, 540]. Si ya sabemos que Moreto se encargó de contratar los servicios de Osorio, es lógico que éste pusiera alguna obra reciente suya, y todo apunta a que una de ellas fuera *El poder de la amistad*; según opina Lobato, la otra bien pudo ser *El parecido en la corte*.[7]

La cronología de que disponemos permite sustentar esta hipótesis: Moreto terminó *El poder de la amistad* el 25 de abril de 1652; ese año la Pascua de Resurrección había sido el 31 de marzo, y la fiesta del Corpus correspondió al

---

[6] El documento se transcribe completo en las páginas 540-541. Se firmó en Madrid el 18 de abril de 1652 ante el escribano Juan García de Albertos. Una semana después, el 25 de abril, Moreto sigue en Madrid y rubrica el autógrafo de *El poder de la amistad*. Parece que en mayo de ese mismo año estuvo en Zaragoza en un certamen poético: Rico [1971: 12, n.] extrae el dato de un cancionero manuscrito de la biblioteca particular de Alberto Blecua, en donde hay un romance atribuido a un tal don Joseph y fechado el 20 de mayo de 1652, que reza así: «A los desdenes de Laura / don Agustín de Moreto / hizo endechas bien sentidas, / décimas a un lamento» [fol. 131].

[7] Agradezco a María Luisa Lobato el permitirme manejar datos de un trabajo suyo —«Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)»— que se publica en este mismo volumen de *Moretiana*. Se aportan aquí noticias de colaboraciones entre Osorio y Moreto en 1650 (*Los jueces de Castilla, El Eneas de Dios*), 1657 (*La vida de San Alejo*), etc.

jueves 30 de mayo. Éste era el momento álgido de la temporada teatral en los corrales [Oehrlein, 1993: 123-131] y Osorio ya iba con retraso, así que urgía empezar con los ensayos: aquí puede estar la clave de la prisa de Moreto por terminar su comedia cuanto antes y por solicitar su aprobación cuando sólo había redactado dos actos. Los ensayos para una comedia de corral solían durar entre dos y tres semanas; en *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes, un autor se dirige con estas palabras a los farsantes: «¡Cuerpo de mí! ¿En veinte días / no se pudiera haber puesto / esta comedia? ¿Qué es esto?» [1998: vv. 2876-2878]. Está documentado asimismo un caso de ensayos que relaciona de nuevo a Osorio con Moreto, una década después: en 1661 se hizo en el Palacio del Buen Retiro una fiesta con su comedia *Fingir y amar*; actuaron las compañías de Juana de Cisneros y Diego de Osorio, prolongándose los ensayos desde el 1 hasta el 25 de febrero [, 1993: 137-138].[8]

Si aplicamos este plazo de los necesarios quince o veinte días para el ensayo de una comedia nueva, hallaremos que Osorio tenía el tiempo justo para preparar *El poder de la amistad* poco antes del Corpus de 1652 (cayó en 30 de mayo). Pienso que la comedia la estrenaría en Madrid alrededor de esa fecha y que luego la llevaría fuera de la corte al resto de poblaciones donde actuó, como por ejemplo Mondéjar, Villalbilla y Barajas. Los días anejos a la fiesta del Corpus eran los de máxima actividad teatral del año, y si bien para esa ocasión concreta se escribían los autos sacramentales (Calderón compuso para esa temporada *El año santo en Roma* y, quizás, *No hay más fortuna que Dios*) [Parker, 1983: 250; Pérez Pastor, 1905: 196], era tal la demanda que había de teatro que las compañías representaban indistintamente autos y comedias. En esta dinámica, Madrid fue siempre el centro y el lugar propicio para los estrenos en la fecha exacta, de modo que otras poblaciones menores tenían que posponer sus festejos del Corpus a los días subsiguientes si querían ver teatro. Eso es lo que hicieron los de Mondéjar, Villalbilla y Barajas, que retrasaron dos semanas sus fiestas sacramentales para que Osorio terminase con sus compromisos en la corte y pudiera desplazarse a dichos lugares. Y a pesar de que eran las fiestas del Corpus todos le piden a Osorio que haga comedias; sólo los de Barajas sugieren que haya un auto, aunque si ello no es posible podrá sustituirse por otra comedia. Según esto, es muy probable que una de estas piezas exhibidas por Osorio en la geografía madrileña durante la primavera de 1652 fuese *El poder de la amistad*.

---

[8] Dato corroborado por Varey y Shergold [1973: 235-236].

3. *El poder de la amistad* en los corrales de comedias[9]

Fuera de lo ya escrito, no conozco dato alguno que conecte a Diego de Osorio con representaciones concretas de *El poder de la amistad*, pero la práctica teatral del Siglo de Oro hace suponer que este autor la seguiría exhibiendo como *comedia nueva* durante el resto del año 1652 y toda la temporada siguiente de 1653. Sabemos que el período normal de explotación de una comedia legalmente comprada al poeta por un autor solía durar unos ocho años, sin que en ese tiempo puedan apropiarse del texto otras compañías;[10] plazo que se extendía a los diez años si lo que el dramaturgo pretendía era imprimir su obra. Precisamente el 10 de septiembre de 1654 Moreto firmó un documento con Damiana de Arias y Peñafiel, viuda del autor Gaspar Fernández de Valdés, por el cual ella le vendía los derechos de varios manuscritos de su propiedad a fin de que nuestro dramaturgo los diera a la estampa en la *Primera parte* de sus comedias:

> Doña Damiana de Arias, viuda de Gaspar de Valdés, autor de comedias, vecina desta villa, declara que las cuatro comedias intituladas la una *La misma conciencia acusa*, otra *El Seleuco*, otra *El desdén, con el desdén*, y la otra *El trampa adelante*, que compuso don Agustín Moreto, vecino desta dicha villa, y en esta dicha villa y dicho su marido las representó la primera vez, y estaban en poder de la otorgante para usar dellas y de su representación hasta que fuesen cumplidos los diez años en los cuales el dicho don Agustín Moreto no podía hacerlas imprimir, según el estilo inconcuso que en esto hay. Y no obstante que dichos diez años no eran cumplidos, la otorgante se convino con el dicho Agustín Moreto en cederle, como le cedió, por cierta cantidad de maravedís que le pagó de contado, las dichas cuatro comedias y otras, y el tiempo que faltaba de cumplir para el uso de ellas, las cuales entregó a don Agustín Moreto manoescriptas, y se apartó de cualquier derecho o acción que tenía o podía tener, y le dio facultad para que las pudiese hacer imprimir o disponer de ellas como le pareciese.[11]

---

[9] En este apartado, repito y actualizo algunos datos ya publicados en otro trabajo mío: ver Zugasti, 2007: 221-225.

[10] Ver Sánchez-Arjona, 1898: 309. Tomo el dato de Davis y Varey [2003: I, CLXXVII-CLXXIX] quienes reflexionan sobre la «propiedad intelectual» de los manuscritos dramáticos en el Siglo de Oro.

[11] Agulló y Cobo, 1983: 108; doc. 38, procedente del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, núm. 9128.

Suponemos que un documento semejante a éste (o quizás un mero acuerdo verbal) debieron firmar Diego de Osorio y Agustín Moreto en el verano de 1654, merced al cual el primero permitía al segundo publicar *El poder de la amistad* a partir de un manuscrito que era de su propiedad. De hecho, gracias a los textos facilitados por Damiana de Arias y Diego de Osorio (sin descartar la intervención de algún otro autor de comedias amigo de Moreto), le fue posible al madrileño reunir los doce títulos que conformaron su *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654). Ese mismo año, además, el librero Domingo de Palacio decidió por su cuenta y riesgo compilar un ramillete de piezas de varios poetas e imprimirlas en un volumen titulado *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte* (Madrid, Domingo García y Morrás, 1654). Entre ese ramillete hallamos de nuevo *El poder de la amistad*, junto a otros dos títulos de Moreto como son *La misma conciencia acusa* y *La fuerza de la ley*, con todos los visos de haber sido pirateados los tres textos a espaldas del dramaturgo.[12]

Sea como fuere, el resultado es que en 1654 se publicó dos veces *El poder de la amistad*, quedando la obra al alcance de cualquier compañía que la quisiera reponer, con lo que se le reabría la oportunidad de volver a subir a las tablas, aunque sin ese marchamo de novedad que tanto agradaba al público de la época.[13] Y eso es precisamente lo que va a ocurrir con la comedia que nos ocupa, pues sabemos de su paso por los escenarios tanto en el siglo XVII como en el XVIII, tanto en España como en Hispanoamérica.[14]

En cuatro ocasiones al menos se rastrea *El poder de la amistad* en los teatros madrileños durante el siglo XVII: el autor Manuel Vallejo la tenía anunciada con carteles en el corral de la Cruz el 6 de diciembre de 1673;[15] Matías de Castro hizo una representación particular en el Palacio Real el 31 de marzo de

---

[12] Remito a mi artículo «Autoridad textual y piratería en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Moreto», en prensa.

[13] En la *Primera parte* de 1654 se publicaron también *Lo que puede la aprehensión* y *De fuera vendrá*: el 3 de mayo de 1660 Vallejo repuso la primera de ellas en el corral de la Cruz, con el calificativo de «vieja»; poco después, el 29 de noviembre de ese mismo año, Osorio estaba en palacio «ensayando una comedia vieja que se intitula *De fuera vendrá*, con loa y sainetes nuevos para hacer esta noche fiesta a su majestad» [ver Pérez Pastor, 1905: 276 y 278].

[14] Como curiosidad cabe decir que *El poder de la amistad* se incluyó en 1683 en una pieza de «títulos de comedias», modernamente editada por Avalle-Arce [1947: 153].

[15] Pérez Pastor, 1914: doc. 702, 200-201. Varey y Shergold [1975: 22] corroboran esta fecha.

1682 [Subirats, 1977: 466; Shergold y Varey, 1982: 148 y 242]; el 6 de agosto de 1695, su hija Isabel de Castro la volvió a exhibir en palacio [Subirats, 1977: 466]; de nuevo Vallejo la puso en el corral del Príncipe los días 30 de abril, 1, 2 y 3 de mayo de 1695 [Shergold y Varey, 1979: 202-203]. Los vallisoletanos también pudieron ver la comedia en su ciudad con cierta frecuencia, según ha detallado Alonso Cortés: 23, 25 de abril y 2 de noviembre de 1683 (compañías de Antonia Manuela y Matías de Castro) [1921: 582-583]; 4 de febrero de 1688 (compañía de Ángela Barba) [1922: 371]; 30 de octubre de 1689, 1 de mayo de 1690 y 28 de noviembre de 1691 (compañía de María Álvarez) [1922: 374, 376 y 379]; 1 de mayo de 1695 (autor de comedias: Miguel de Castro) [1922: 472];[16] 18 de septiembre de 1698 (autor: José de la Rosa y Aldara) [1922: 482].

Aun así, parece ser que fue en el siglo XVIII cuando más se apreció esta obra de Moreto [ver Zugasti, 2007]. Sin salir de Valladolid, la pieza se rehizo el 18 de abril de 1704 (autor: Francisco Londoño) [Alonso Cortés, 1922: 652], el 28 de abril de 1726 (autor: Francisco Santos) [Alonso Cortés, 1923: 57] y por último el 9 de junio de 1728 (autor: Francisco Nerey) [Alonso Cortés, 1923: 60]. Numerosas reposiciones se hicieron asimismo en el Madrid dieciochesco, bien conocidas hoy merced a las sólidas investigaciones de Andioc y Coulon: 15-18 de enero de 1740; 2-3 de diciembre de 1748 (todas en el corral del Príncipe, por el autor de comedias Manuel de San Miguel) [1996: I, 201 y 222]; 16-18 de septiembre y 20-21 de diciembre de 1763 (corral de la Cruz, autora de comedias: María Hidalgo) [1996: I, 255-256]; 20-21 de mayo de 1765 (corral del Príncipe, autora: María Hidalgo) [1996: I, 263]; 8-10 de junio de 1766 (corral de la Cruz, autora: María Hidalgo) [1996: I, 273]; 20-23 de noviembre de 1777 y 26-28 de mayo de 1778 (corral de la Cruz, autor de comedias: Manuel Martínez) [1996: I, 344 y 349]; 9-11 de mayo de 1781 (corral del Príncipe, autor: Manuel Martínez) [1996: I, 364]; y por último 4-7 de octubre de 1799 (corral del Príncipe, autor: Francisco Ramos) [1996: I, 473]. Conocemos, incluso, los nombres de los compositores de la música que se escuchó en algunas de estas representaciones: por ejemplo hay una partitura de Luis Misón fechada en 1763 (Ilustración 3), que bien pudo servir para las reposiciones de 1763, 1765 y 1766;[17] existe además otra

---

[16] Nótese que este mismo día y año Vallejo ponía también *El poder de la amistad* en el madrileño corral del Príncipe.

[17] El original está en Madrid, Biblioteca Histórica Municipal: MUS 21-11.



Ilustración 3. Luis Misón, música para la comedia *El poder de la amistad*, 1763.

partitura de Pablo del Moral (sin fecha) que pudo utilizarse en los años 1777, 1778, 1781 y 1799.[18]

Lejos ya de la capital, se documenta otra representación más hacia el año 1715 en el benedictino Real Colegio de San Esteban de Ribas de Sil (Orense), donde un «colegial artista» llamado Isidoro Colloso compuso una *Loa a la despedida de el Collegio e introducción a las tres comedias famosas intituladas «El poder de la amistad», «El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona» y el «No puede ser», que se representaron en el Real y siempre grande Collegio de San Esteban*.[19] Nuestra comedia pudo verse asimismo en Barcelona (23 de abril de

[18] Madrid, Biblioteca Histórica Municipal: MUS 29-14. Agradezco vivamente a Manuel Mariano Ruano Mínguez su amabilidad por hacerme partícipe de estos datos que pertenecen a su investigación en curso sobre el músico Luis Misón.

[19] Nótese que dos de las tres comedias citadas son de Moreto; la otra, *El catalán Serrallonga*, es de Coello, Rojas y Vélez de Guevara. El manuscrito original de esta loa se guarda en la biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela: ocupa las últimas hojas del Ms. 456 [ver Pardo Gómez, 1998: 93].

1731, compañía de Nicolás Moro) [Par, 1929: 334], Valencia (dos representaciones entre los años 1716 y 1744) [Juliá Martínez, 1933: 140] y Sevilla (1 de junio de 1775) [Aguilar Piñal, 1974: 280].

Como pasó con el resto de los clásicos, la obra saltó también a América [Leonard, 1934: 48], donde —que sepamos al menos— se contempló en Lima, Callao, Potosí, México y La Habana. Durante los años 1724 y 1725 varias ciudades conmemoraron en Indias la proclamación de Luis I como rey de España. En diciembre de 1724 los limeños iniciaron unos festejos que se prolongaron dos meses, con funciones teatrales (hubo comedias de Calderón, Salazar y Torres, Zamora y Moreto), desfiles, carros, luminarias, toros, un arco triunfal, etc. El 31 de enero de 1725, en el patio del palacio de verano que posee el virrey del Perú en el presidio del Callao, una compañía de soldados escenificó *El poder de la amistad*, aderezada con música, loa, sainetes y baile compuestos expresamente para la ocasión.[20] Pero los fastos por la llegada al poder del fugaz Luis I (1707-1724) no se circunscribieron a la capital del virreinato, sino que también la pujante villa de Potosí organizó los suyos propios. El cronista local Arzáns de Orsúa y Vela, en su *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, refiere que se hicieron al efecto tres comedias: dos de Calderón (*Duelos de amor y lealtad* y *Lances de amor y fortuna*, representadas los domingos 6 y 13 de mayo de 1725) y una de Moreto. He aquí lo que se dice de esta última:

> Para el sábado 12 de mayo se dilató el teatro, poniendo en el rostro sitial para un niño que representaba al rey Luis, y se adornó la parte de la fachada y vestuario desde la galería con muchos espejos con marcos dorados, y los lados con lienzos de retratos de emperadores romanos y varias fábulas e historias, riquísimos escritorios, y en lugar del paño riquísimas colgaduras de telas, terciopelos y rasos, con bastidores para mejor gala al entrar y salir, guarnecidos con franjas y otra riqueza. Este día, pues, representó la siempre poderosa Casa de Moneda la comedia de *El poder de la amistad* con gran riqueza de vestidos, ropas de chambre las damas hechas en Italia, joyas y perlería, y buenos papeles, con loa muy ingeniosa entre el Imperio, Libertad, Sabiduría y Virtud, trayendo en la mano cada uno una letra del nombre real: la L, Libertad; la V, Virtud; la I, Imperio; la S, Sabiduría, y poniendo su letra cada uno en el paño se halló el nombre Luis.

[20] La relación del festejo corrió a cargo de Jerónimo Fernández de Castro, *Elisio peruano. Solemnidades heroicas y festivas demonstraciones de júbilos que se han logrado en [...] Lima [...] en la aclamación de [...] Luis I*, Lima, Francisco Sobrino, 1725 [ver en concreto la p. 95]. Reiteran el dato Lohmann Villena, 1945: 377-378 y Stevenson, 1976: 61.

La Fama bajó ricamente vestida, con clarín, desde la eminencia hasta el teatro por tramoya derramando plata y flores, y convidando a las Virtudes comenzó su representación, y acabada se volvió a subir por la misma tramoya. Las danzas se hicieron entre españoles y turcos; éstos con lanzas en las manos y adargas, y aquéllos con mazas y escudos. Danzaron con primor; rompieron sus lanzas los turcos y los españoles sus mazas, de cuyas porras —que estaban huecas— al romperlas se derramó flores y plata. Los entremeses graciosos y con donaire, con otras danzas de mucha gala, aplaudiendo todo el concurso el desempeño de aquellos ministros y oficiales de la Casa de Moneda que con tanta lealtad festejaron a su rey [1725: III, 188].[21]

Saltando a México, merced a las investigaciones de Leonard sabemos que, tras el indiscutible liderazgo de Calderón, Moreto fue uno de los dramaturgos españoles más vistos en los escenarios novohispanos [Leonard, 1951c: 399].[22] Con todo, este crítico no documenta representación alguna de *El poder de la amistad* en la ciudad de México, cosa que sí acaba de hacer Hernández Reyes, dejando asentado que la obra se exhibió por lo menos en 1777, 1779 y 1780.[23] Lo último que podemos decir sobre puestas en escena de esta comedia allende los mares es que en la recta final del siglo se exhibió tanto en La Habana (5 de marzo de 1791) [Arrom, 1943: 68] como en Lima (29 de julio de 1792) [Lohmann Villena, 1945: 521; Leonard, 1940: 110], corroborando así el enorme peso específico que tuvo Moreto en los teatros americanos durante los siglos XVII y XVIII.[24]

Prueba definitiva de la exitosa recepción de la comedia a lo largo de los tiempos es que fue refundida en dos ocasiones: una en el siglo XVIII, con el título de *La amistad vence al desdén y hacer la mayor fineza*, puesta en escena

[21] La trágica ironía, que acompaña a las celebraciones de Lima y Potosí por el acceso al poder de Luis I (previa abdicación de su padre, Felipe V), es que el joven rey había muerto a causa de las viruelas el pasado 31 de agosto de 1724, noticia que tardó varios meses en llegar a América. Teniendo en cuenta que Felipe V abdicó en su hijo el 9 de febrero de 1724, el resultado es que el reinado de Luis I duró siete meses escasos.

[22] Ver también del mismo autor sus artículos 1951a y 1951b.

[23] Agradezco muy sinceramente a Dalia Hernández Reyes el haberme proporcionado este dato, extraído de su exposición en el *XIII Congreso de la AITENSO*, México, 15-18 de octubre de 2007.

[24] Remito sobre todo a Lohmann Villena, 1945: 245-246, 249, 257, 263, 269-270, 369, 377-378, 430, 511, 514, 516 y 518-521. Interesan asimismo los trabajos ya citados de Arrom, 1943; Stevenson, 1976; Leonard, 1951a, 1951b y 1951c, así como el más reciente de Hernández Reyes, en prensa.

en Madrid por la compañía de Manuel Martínez en 1777, 1779, 1782, 1783 y 1784 [Zugasti, 2007: 243-251];[25] otra en el siglo xix, titulada *Conseguir con el desprecio lo que no pudo el amor*, representada también en Madrid en 1833 y 1834 [Adams, 1936: 347].[26]

4. El paso del primer borrador a la copia del *original* autógrafo

Dejemos que la comedia haga su recorrido por los escenarios del mundo y centremos ahora la atención en cuestiones de ecdótica y crítica textual. Es necesario empezar nuestro análisis marcando una clara distinción entre el primer borrador de la comedia y la copia del *original* autógrafo. Lo que ha sobrevivido de *El poder de la amistad*, el manuscrito que llamamos autógrafo, es la copia a limpio que Moreto hizo de su propio texto. Si atendemos a la lógica del proceso de escritura, sabemos que el dramaturgo empieza ideando la peripecia en su cabeza y luego la pasa al papel. Se trata de un primer borrador «en sucio» (por decirlo de alguna manera), que está sujeto a múltiples correcciones, tachaduras, llamadas de aviso (los típicos «ojos a la margen»), saltos adelante y atrás de bloques de versos, etc. A partir de aquí, para una obra en prosa destinada a la imprenta, lo normal era que un amanuense profesional hiciera una copia del texto «a limpio» que pasaba a ser la versión buena; a esta copia se le llamaba *original de imprenta* u *original de autor* (aunque no era de la mano del escritor), y con ella operaban los profesionales de la tipografía en la composición del libro.[27]

No ocurrió esto último con *El poder de la amistad*, por la sencilla razón de que es una obra de teatro cuyo inmediato destino era el corral de comedias y

[25] En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid se custodian cuatro apuntes para actores que reproducen el texto de *La amistad vence al desdén*, con las signaturas Tea 1-1-5, A, Tea 1-1-5, B, Tea 1-1-5, C y Tea 1-1-5, D. Cada apunte se divide a su vez en tres cuadernillos, uno por jornada.

[26] La Biblioteca Histórica Municipal de Madrid conserva cuatro apuntes manuscritos del texto: Tea 1-96-6 A, Tea 1-96-6 B, Tea 1-96-6 C y Tea 1-96-6 D. En la portada del primer apunte se lee esto: «*Conseguir con el desprecio lo que no pudo el amor*. Comedia refundida y puesta en cinco actos, escrita por el célebre D. Agustín Moreto con el título de *La venganza sin castigo*. 1833».

[27] Remito a los esclarecedores estudios de Moreno Gallego, 1996; Andrés Escapa, *et al.*, 2000; Lucía Megías, 2005: 45-64; Garza Merino, 2005; y sobre todo Rico, 2005, en especial el capítulo primero: «Cómo se hacía un libro en el Siglo de Oro», 53-93.

no el taller de impresión (al que sí llegará dos años más tarde, en 1654, tal y como se verá más abajo: apartado 6). Lo que pasó ahora fue que Agustín Moreto en persona hizo una copia a limpio del borrador primigenio hasta dejarlo en óptimas condiciones de legibilidad. Esto es, elaboró su propio *original*, el manuscrito autógrafo que hoy conservamos: nueva versión del texto que ha de ser más completa —y pulcra— que la anterior, pero que todavía estará sujeta a cambios y tachaduras de última hora que dejan su evidencia sobre el papel. No existe la copia perfecta, con lo cual siempre quedan algunos errores —siquiera mínimos— que delatan la existencia de dicho proceso de copia. El *Manual de crítica textual* de Blecua establece que estos errores son de cuatro tipos: por adición, por omisión, por alteración del orden y por sustitución [1983: 19-20]. En el caso que nos ocupa de una copia autógrafa sólo las omisiones involuntarias que afectan a la métrica o al sentido pueden considerarse errores, mientras que los añadidos, cambios de orden y sustituciones han de atribuirse a la voluntad cambiante del escritor. Pero lo que ahora me interesa es dejar constancia de tales cambios, con el objeto de demostrar que el *original* autógrafo es, en efecto, una copia de un primer borrador perdido que seguramente Moreto mismo destruyó a fin de preservar sólo la versión buena.

La omisión más evidente se localiza en el vuelto del folio 13, recién iniciado el segundo acto. Tras un parlamento del Rey que concluye en el verso 1090, en el autógrafo se transcriben estos cuatro versos:

Pues, Duque, a la campaña.
Pues, Príncipe, a la gloria desta hazaña.
Quien antes pueda logre el vencimiento.
Ya entrambos le ganáis con ese intento.

Moreto relee lo escrito y se percata de que ahí falta algo, ya que ha cometido un típico error de *homoioteleuton*: supresión de un pasaje entero al saltar durante el proceso de copia —por despiste— de una palabra hasta otra igual que se repite más abajo. El dramaturgo actúa en consecuencia y tacha esos cuatro versos, escribiendo debajo el verso correcto, el 1091, que dice esto: «Pues, señor, los festejos prevenidos». La causa del error ha sido el mismo «Pues» del inicio de ambos pasajes que el ojo ha confundido y le ha hecho saltar de uno a otro. Moreto enmendó su fallo, es cierto, pero dicha enmienda le lleva a cometer un segundo error, pues al volver a colocar lo tachado en el lugar correcto, que es del verso 1099 en adelante, en vez de copiar los cuatro versos afectados sólo escribe

los dos primeros, quedándosele los dos últimos en el tintero. Tal omisión, que parece del todo involuntaria, la hereda la tradición impresa, que pierde ambos versos. En nuestra edición crítica del texto optamos por restituirlos al lugar que creemos debió corresponderles desde un principio.

Una restitución semejante la hizo él mismo en el verso 1271, que consta de dos hemistiquios. En el manuscrito, tras el primer hemistiquio, escribió:

Que advierta conviene
que de los ojos no trata.
¿Pues por qué no los retrata?
Porque a la margen lo ti
y es que en ella

Moreto, conforme traslada estos versos, se da cuenta de que está incurriendo en un nuevo error, de modo que sin acabar del todo de escribirlos los tacha con gruesas rayas horizontales. A continuación añade el segundo hemistiquio del verso 1271 y reubica lo tachado en el lugar que le corresponde, que son los versos 1279b-1282. Otro típico error de copia se detecta en la primera línea del folio 11v, pues el cambio de hoja o el paso del recto al vuelto de un folio es momento propicio para el despiste: procedía aquí escribir el verso 943, pero Moreto se lo salta y pone el 944; cuando se apercibe del fallo tacha este último verso, escribe el anterior en su lugar y continúa la tarea con total normalidad. Nuevos ejemplos, que omito en aras de la brevedad, se aprecian a la altura de los versos 561, 1064, 1104, 1144, 1156, 1331, 2744 y 2988.[28]

Fenómeno diferente es el de la sustitución de un pasaje que figuraba en el borrador primigenio por otro que, al sentir del dramaturgo, hace ahora mejor lectura. Cito algunos casos ilustrativos. Al llegar a los versos 1347-1349, Moreto había copiado lo siguiente:

Perlas con desigual compás
los dientes que cubre el labio
dos manchados por detrás.

El texto no se entiende bien y la sintaxis es irregular, así que decide tachar los tres versos y reescribirlos al margen, con este feliz resultado:

[28] Oportuna explicación de todos y cada uno de ellos doy en las correspondientes notas al pie de mi edición crítica.

Los dientes que cubre el labio
perlas son de igual compás;
dos dellas manchó amor sabio.

En una escena en donde la dama principal interroga al gracioso hallamos estos dos versos:

MARGARITA ¿Por qué las recatas tanto?
MOCLÍN Porque son aún doncellas.

Pero tachado encima se lee: «—¿Las recatáis? —Son doncellas», delatando que lo que fue un único verso en el primer borrador se ha convertido en dos en el autógrafo. El verso 1203 en su primera redacción decía «inclinado a tu hermosura»: Moreto tacha las últimas palabras y las reescribe a la izquierda, quedando la frase de esta manera: «a tu hermosura inclinado». El verso 2839 leía en un principio «parlar mejor una glosa», que tacha el dramaturgo y lo cambia por «haber hecho mejor glosa». Otros casos semejantes, que no explico ahora, se hallarán en los versos 516 y 2594. Concluiré este apartado citando los versos 2919-2921, que rezan así:

Señor, por si ha sido acaso
verdadero este desprecio,
ya que tienes en tu mano…

Ésta es la versión que puede leerse en el manuscrito autógrafo, que pasa tal cual al texto de la *Primera parte*, pero luego Moreto cambia de idea y hace la siguiente operación: tacha desde «por si» hasta «que tienes» y escribe en el interlineado «pues está», de modo que su intención final fue reducir los tres versos a uno solo, quedando así el texto: «Señor, pues está en tu mano», versión que secunda la otra rama de la tradición impresa, la que surge a partir del volumen colectivo *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte.*[29]

[29] A determinar la peculiar relación que en 1654 mantuvieron las dos ediciones casi simultáneas de *El poder de la amistad* en sendos volúmenes adocenados de la *Primera parte* de Moreto y del *Teatro poético* (con sombras de un memorión al fondo), he dedicado mi estudio «Autoridad textual y piratería en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Moreto», en prensa.

5. Otras marcas, enmiendas y tachaduras del manuscrito autógrafo

Ya hemos visto que el manuscrito de *El poder de la amistad* contiene enmiendas y tachaduras de Moreto, así como las opiniones de dos censores, pero quedan todavía otras marcas a las que debemos prestar atención. Algunas de ellas están hechas por un hombre de teatro que puede ser Diego de Osorio u otro miembro de su compañía; asimismo, a dicha compañía perteneció un anónimo corrector que no dudó en enmendar la plana a Moreto y reescribir algunos de sus versos; otras marcas, en fin, se hicieron en el taller de Diego Díaz de la Carrera al tomar el autógrafo como base para la impresión de la comedia. Un manuscrito tan singular como éste es un texto abierto que vemos hacerse ante nuestros ojos, desvelándonos parte de su azarosa existencia.

El mal estado de algunas hojas comidas parcialmente por roedores refleja lo precario de su supervivencia física y cómo en este caso intervino a nuestro favor el factor suerte. Las veinticuatro hojas de los actos primero y segundo se conservan bastante bien, excepción hecha del recto del primer folio, que hizo las veces de cubierta y aparece manoseado y desgastado: esto afectó sobre todo a la censura de Juan Navarro de Espinosa, que está parcialmente borrada y sólo se lee de forma fragmentaria. Cosa muy diferente ocurre con las hojas del tercer acto, que desde su génesis corrieron por separado, pues ya sabemos que en primera instancia Moreto envió al censor los actos uno y dos, y 48 horas después hizo lo propio con el acto tres. Aquí las hojas están muy deterioradas y se ha llegado a perder la hoja inicial, la número 25, que debió contener los versos 2112-2185 de la comedia. La mano de un anónimo copista ha suplido la falla escribiendo de nuevo los versos, de modo que es el único pasaje no autógrafo del manuscrito. Pero tal operación no se hizo con el rigor debido: el amanuense incurre en errores de transcripción, destacando la pérdida de diez versos (2124-2127 y 2148-2153) sobre un total de setenta y cuatro, lo cual demuestra su escaso grado de fiabilidad textual y la gran distancia que media entre un copista descuidado y el propio dramaturgo. Al concluir su copia escribió debajo: «Vuelve, ojo», y a partir de ese momento recuperamos el texto del puño y letra de Moreto. Un detalle más: el copista tiene una letra suelta y ampulosa, muy diferente de la abigarrada (pero clara) de Moreto, de modo que lo que a éste le cupo en las dos caras de una hoja (la número 25), a aquél le fue preciso utilizar dos hojas, rellenando con su letra las tres primeras caras y quedando la cuarta en blanco. Para que este añadido de papel no afectase a

la paginación global del texto —que ya debía estar hecha antes de ejecutar la operación— se optó por numerar ambas hojas a lápiz como 25 y 25b, de modo que prosiguiera sin alteraciones la paginación del original, que discurre desde la hoja 26 hasta la 36. Cabe agregar, por último, que el papel de las hojas 25 y 25b es muy diferente del resto: es más fino, tiene marcas de agua que no existen en el otro y está muy limpio, sin las manchas de tinta que se aprecian en las demás hojas.

Estas manchas de tinta serán las que nos encaucen hacia el paso siguiente, el que nos lleva del manuscrito al libro impreso: podemos afirmar con plena certeza que el impresor Diego Díaz de la Carrera tuvo a su disposición el autógrafo de *El poder de la amistad* a la hora de componer el texto en su taller, siendo uno más de los doce títulos que integraron la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña* (1654). Esto es seguro porque, de modo sistemático, todas las pérdidas de versos que localizamos en esta edición aparecen en el manuscrito tachadas con rayas horizontales o, en su caso, abrazadas por recuadros o llaves con la palabra «no» escrita al lado. En total son cien versos (ubicados en ocho pasajes diferentes)[30] que sí están en el autógrafo, pero que faltan en el impreso. Restituimos todos ellos en nuestra edición crítica de la comedia. Un fenómeno curioso se observa en los versos 415-427: estos trece versos están insertos en recuadros con un «no» al lado, pero la casualidad quiso que los tres primeros (415-417) pertenecieran al vuelto del folio 5 y los diez restantes (418-427) al recto del folio 6; pues bien, estos últimos se omiten en el texto de la *Primera parte*, mientras que los otros sí aparecen, en lo que es un claro despiste del impresor que no unificó su criterio.

Cosa diferente ocurre con un anónimo corrector que interviene en cuatro ocasiones sobre los versos de Moreto, tachándolos y sustituyéndolos por otros. Su primera aparición se detecta a la altura del verso 2085, ubicado en el último renglón del folio 24 recto. Aquí el papel está muy estragado y el texto se lee con extrema dificultad, aunque podemos asegurar que Moreto escribió «Sólo a vos las armas diera»; el corrector no quiso esforzar tanto su vista y decidió copiar el verso al margen, en sentido vertical, con este resultado: «A vos sola me rindiera». Esta misma mano la encontramos un poco después, a la vuelta del folio 24, en lo que es el verso de cierre del segundo acto de la comedia (2111): Moreto había escrito «después se verá en la guerra», lectura

[30] Éstos son los versos afectados: 370-373, 418-427, 740-741, 990-991, 1608-1623, 1752-1787, 1984-2001 y 2740-2751.

que se tacha y se cambia por «ahora la venganza entra». Este corrector vuelve a mostrar su celo en la redondilla formada por los versos 2250-2253, que el autógrafo fijó así:

Luciano Que está muy enamorada.
Moclín Ponte muy grave y derecho;
atraviésate en el pecho
un oidor de Granada.

Tras la corrección, la redondilla queda de esta manera:

Luciano Que tiene mucha pasión.
Moclín Ponte muy grave y derecho;
atraviésate en el pecho
todo un juez de comisión.

Pienso que a nuestro quisquilloso corrector le pareció prudente eliminar esa (quizás) molesta alusión a un oidor granadino, y que una vez cambiada la rima del último verso no tuvo más remedio que retocar también el primero. La última intervención suya que aprecio se halla en el primer hemistiquio del verso 2428, donde el dramaturgo escribió «para ella», lectura que se tacha y es reemplazada por «Alejandro». Cabe agregar que todos los cambios sugeridos por el corrector pasan a la tradición impresa de la comedia, lo cual prueba que sus ajustes se produjeron en el lapso que va de 1652 a 1654. No hay duda, pues, de que este anónimo corrector formaba parte de la compañía de Diego de Osorio.

Poco a poco vamos viendo que el autógrafo de *El poder de la amistad* presenta bastantes tachaduras, recuadros y llaves que abrazan bloques de texto, enmiendas del propio Moreto, versos modificados por un corrector, agregados de noes (y también síes) en los márgenes, etc. Resulta poco menos que imposible llegar a identificar a todos y cada uno de los individuos que dejaron tales marcas sobre el papel, pero sí tenemos evidencias suficientes para afirmar que, en tres momentos básicos de la vida del manuscrito, intervinieron varias manos de manera escalonada: el propio Moreto, que a veces tacha y rectifica sus lecturas; el autor Diego de Osorio y/o un apuntador/corrector de su compañía; el cajista de la imprenta de Díaz de la Carrera. Si vamos al primero de estos momentos, podría afirmarse que ciertas tachaduras del autógrafo las hizo el dramaturgo en persona, optando por suprimir algún breve pasaje aun después de haberlo

copiado de su puño y letra. Ésta podría ser una explicación lógica ante lo que se observa en el folio 23: hay aquí 18 versos dentro de un recuadro (1984-2001), cruzados por varias rayas verticales. Observamos que el verso 1990 se divide en dos hemistiquios: el primero se pone en boca de la dama Margarita y dice «Claro es que no»; el segundo es la réplica de Luciano que empieza «Pues si vos…». Pero luego Moreto volvió sobre el primer hemistiquio y añadió por detrás, en trazo más grueso, estas palabras: «puede ser». Parece que la lectura final sugerida es: «—Claro es que no puede ser. —Pues si vos…», lección que no resulta válida porque se genera un endecasílabo dentro de una tirada de octosílabos (romance). A mi modo de ver estamos ante un buen ejemplo de cómo el dramaturgo vacila a la hora de fijar el texto y terminan sobrándole sílabas, lo cual no parece preocuparle demasiado, pues al final decide tachar todo el pasaje y dejarlo fuera. Es posible que esto mismo ocurra en los versos 370-373, 1608-1623, 1752-1787 y 2740-2751, abrazados por otros recuadros semejantes.[31]

El segundo momento se dio en los años 1652-1654, período durante el cual el manuscrito estuvo en posesión de la tropa de cómicos comandada por Osorio: algunas de las marcas que hoy se ven en el manuscrito se agregaron en esta fase, y seguramente no todas a la vez, sino que irían apareciendo sobre el papel conforme se sucedían las representaciones de la comedia (las cuales nunca fueron iguales entre sí, sino que estaban sujetas a cambios y contingencias mil). Sin duda alguna, aquí está el origen de nuevos bloques de versos que aparecen tachados íntegramente con gruesas rayas horizontales y con un «no» escrito al margen. Quede claro que el trazo de estos noes no se corresponde con la letra de Moreto, así que ha de ser Osorio o su apuntador quien señale por su cuenta que tales o cuales versos no se digan en la representación.[32] Otro retoque de este tipo es el agregado de la acotación «Cajas» junto al verso 2792, o la reescritura de los últimos siete versos de la comedia

[31] Lo mismo hacía, por ejemplo, Calderón de la Barca, según se puede apreciar en el autógrafo de su comedia *La desdicha de la voz* (Biblioteca Nacional de España: Res. 108), quien no dudaba en tachar algunos de sus propios versos o en sustituirlos por otros nuevos.

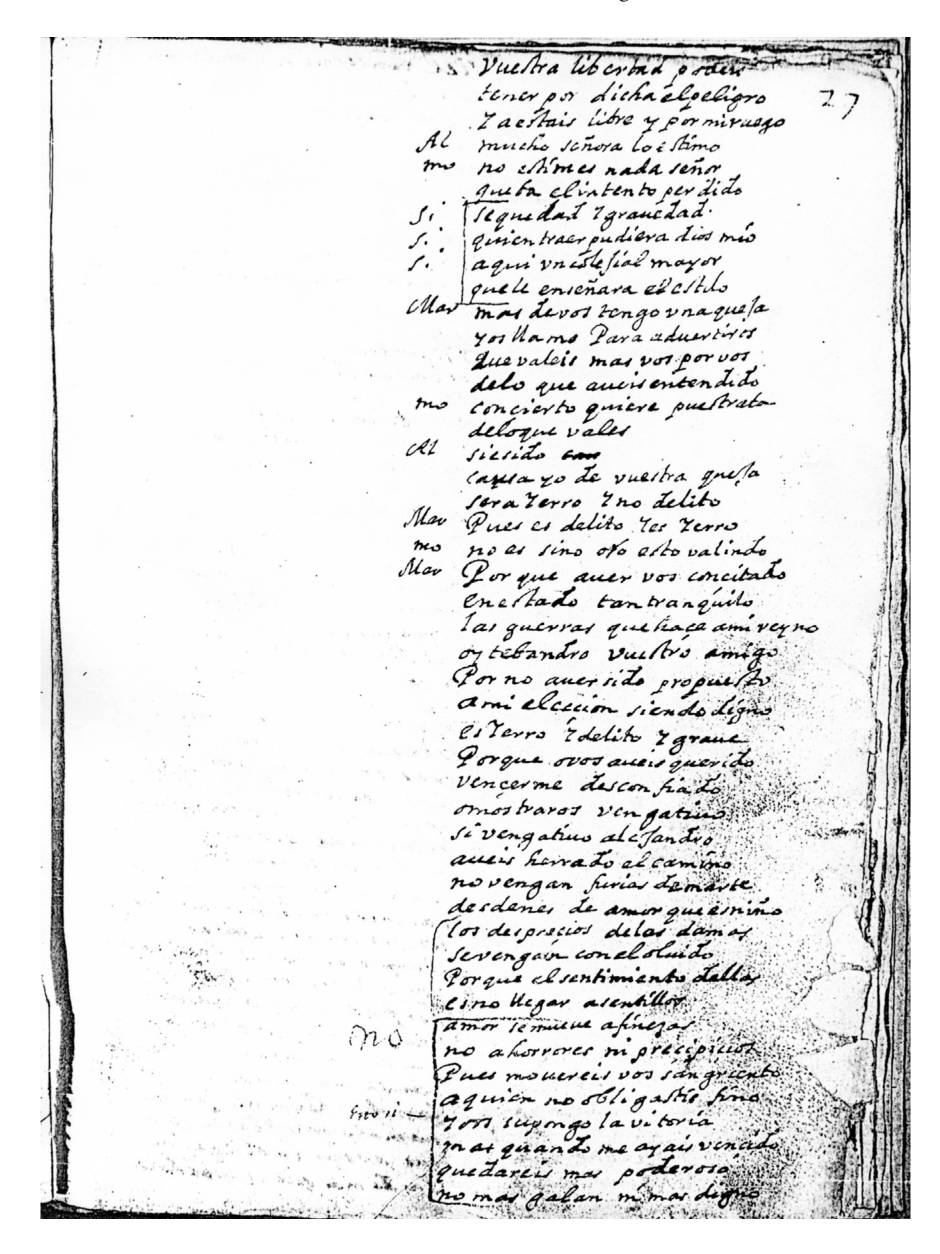
[32] Este tipo de intervenciones de los cómicos sobre los textos dramáticos eran habituales en el Siglo de Oro: véanse al efecto los autógrafos de la trilogía *La santa Juana* de Tirso de Molina (Madrid, Biblioteca Nacional: Res. 249), o *La humildad coronada* de Calderón de la Barca (Madrid, Biblioteca Nacional: Res. 72; hay dos facsímiles recientes de este manuscrito, uno al cuidado de Sánchez Mariana en 1981 y otro de Arellano en 2002). Lo mismo pasa con los autógrafos de Lope de Vega, ver Presotto, 2000: 46-49.

justo debajo de la firma de Moreto, introduciendo leves variantes textuales[33] (Ilustración 1). A estos efectos, resulta llamativo un pasaje del acto tercero, en el recto del folio 34, donde hay once versos encerrados dentro de una llave o recuadro y tachados uno a uno horizontalmente; es claro que a Moreto no le satisfizo la mutilación y por eso escribe al margen del verso 2882, al inicio de la tachadura: «este verso se diga», ya que resulta necesario para mantener la asonancia del romance. Pero los diez versos restantes sí desaparecieron: no se declamaron en las tablas ni se estamparon en los impresos, y para más inri hoy tampoco podemos restituirlos, porque el mal estado de conservación del folio lo impide. Otro caso interesante se aprecia en el folio 27, donde hay veinticuatro versos (2302-2325) que se distribuyen mitad y mitad entre el recto y el vuelto de la hoja; todos ellos están marcados con nuevas llaves y noes al margen izquierdo, pero más tarde Moreto corrige a su corrector y en el folio 27r, debajo del primer «no», ha escrito: «Esto sí» (Ilustración 4); sin embargo, en el folio 27v, al lado del segundo «no», el propio dramaturgo anota «Esto no» y «Este está». Son indicaciones dirigidas a los cómicos para que extremen su cuidado en la labor de poda y cercenado de versos. Dos años después, cuando el impresor se ocupe de pasar al molde el folio 27, hará caso omiso de estos avisos (sabe que no están dirigidos a él) y optará por editar el pasaje completo.

Pero no sólo hay noes en los márgenes del manuscrito; otras veces acontece justo lo contrario, esto es, versos enmarcados dentro de un recuadro o llave a cuyo lado se ha escrito un rotundo «sí» (en ocasiones varios síes seguidos). Esto ocurre en los versos 428-434, 2274-2277, 2613-2623, 2704-2715, 2855-2860 y 2957-2964, los cuales pasan a la tradición impresa de la comedia con entera normalidad. En la edición crítica que estoy preparando hago caso omiso de estos noes y síes, aunque dejo constancia de su presencia en las notas al pie. La norma básica que sigo es la de restablecer todos los versos tachados que sean legibles y que no alteren la métrica ni el sentido, independientemente de que tales marcas sean de mano de Moreto, del corrector, de Osorio o de alguna otra persona. De esta manera recupero cien versos que desaparecieron de la tradición impresa, lo cual es un avance,[34] pues no ha de olvidarse que estamos

[33] El cambio afecta concretamente a los versos 3010-3011, que el autógrafo lee así: «con tres bodas se harán / a honor de los tres amigos», y que pasan a: «Pues con aquesto se harán / a un tiempo tres casamientos».

[34] En 1968 Dedrick optó por esto mismo en su edición del manuscrito, pero a veces transcribe los versos en notas al pie, sin integrarlos en el cuerpo de la comedia.


27

Vuestra libertad podeis
tener por dicha el peligro
y a estais libre y por mi ruego
Al mucho señora lo estimo
mo no estimes nada señor
queda el intento perdido
Si. Se quedad y grauedad
S. quien traer pudiera dios mio
S. aqui vn eclesial mayor
que le enseñara el estilo
Mar mas de vos tengo vna queja
y os llamo para aduertiros
que valeis mas vos por vos
de lo que aueis entendido
mo concierto quiere pues trata
de lo que vales
Al si es sido ~~con~~
culpa yo de vuestra queja
sera yerro y no delito
Mar Pues es delito y es yerro
mo no es sino oto esto valindo
Mar Por que auer vos concitado
en estado tan tranquilo
las guerras que haze a mi reyno
oy Lisandro vuestro amigo
Por no auer sido propuesto
a mi eleccion siendo digno
es yerro y delito y graue
Porque o vos aueis querido
vencerme desconfiado
o mostraros vengatiuo
si vengatiuo a Lisandro
aueis herrado el camino
no vengan furias de marte
desdenes de amor que es niño
los desprecios de las damas
se vengan con el oluido
Porque el sentimiento dellas
es no llegar a sentillos
no amor se mueue a finezas
no a horrores ni precipicios
Pues mouereis vos sangriento
a quien no obligastis fino
y os supongo la vitoria
mas quando me ayais vencido
quedareis mas poderoso
no mas galan ni mas digno

Ilustración 4. Folio 27r. Indicación de Moreto a los cómicos.

ante un manuscrito autógrafo, con seguridad total de autoría. Por desgracia no siempre va a resultar factible operar así; en concreto los folios 29 a 35 del tercer acto están muy estragados en su margen exterior, con la consiguiente pérdida de parte del texto (la que se localiza a la derecha del recto de los folios y a la izquierda del vuelto). En estos casos, dada la dependencia directa de la *Primera parte* respecto del manuscrito, nos apoyaremos en ella para rellenar los huecos que vayan surgiendo, pues no hay duda de que cuando Díaz de la Carrera manejó el autógrafo en su taller éste estaba en mejores condiciones de conservación que hoy. El problema surge cuando el operario se topa con aquellos pasajes tachados o con la indicación de un «no» al lado y decide suprimirlos. Hoy quedamos inermes ante tal coyuntura y no hay más remedio que prescindir de esos versos, lo cual ocurre varias veces: perdemos treinta y seis versos en el folio 29, cuatro en el folio 30, dos en el folio 31, cinco en el folio 32 y diez en el folio 34. En total son cincuenta y siete versos que Moreto escribió, que el impresor eliminó y que hoy no es posible recuperarlos por el deterioro del papel. Pero no es ninguna catástrofe ni hay que lamentarse en exceso por ello, ya que tanto el sentido del texto como la organización métrica mantienen plena coherencia, prueba fehaciente de que impresores, copistas, correctores, autores de comedias y demás gentes implicadas en la vida teatral eran auténticos profesionales y sabían lo que se hacían cuando cercenaban un pasaje.

6. El *original* de imprenta

Según la acepción tipográfica que ahora nos interesa, por *original de imprenta* se entiende aquella transcripción en limpio de un texto cuyo destino inmediato es pasar a las letras de molde en el taller de algún impresor. La manipulación de este *original* por los distintos operarios del taller hace que queden sobre él rastros evidentes de la función que ha desempeñado: por ejemplo manchas de tinta que salpican el papel por doquier, a veces incluso huellas de dedos impregnados de la misma tinta,[35] y sobre todo rayas, letras, números u otras marcas que van señalando las porciones del manuscrito que han de coincidir con determinadas páginas del impreso. Esto es lo que pasó con el autógrafo de *El poder de la amistad*: Moreto terminó el traslado de

[35] Ver Garza Merino, 2000: 75; Rico, 2005: 59-61; Lucía Megías, 2005: 118.

su *original* el 25 de abril de 1652, siendo su primer destinatario el autor de comedias Diego de Osorio; un apuntador de la compañía sacaría de aquí las pertinentes copias o papeles para los actores; dos años después, en la primavera-verano de 1654, Moreto recupera de Osorio su manuscrito, el cual hará las veces de *original de imprenta* en la oficina de Diego Díaz de la Carrera, responsable material de la edición de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*.

En efecto, fue en ese año de 1654 cuando nuestro dramaturgo acometió la tarea de publicar sus primeras doce comedias, para lo cual se preocupó de recuperar sus propios textos y de solicitar el privilegio de impresión.[36] El 8 de julio de 1654, el escribano de cámara José de Arteaga le concede a Agustín Moreto el privilegio real para su *Primera parte*: «por tiempo de diez años [...], sin que ninguna otra persona las pueda imprimir ni vender sin su consentimiento». Acto seguido Moreto cede (o sea, vende) su privilegio al mercader de libros Mateo de la Bastida,[37] que es quien arriesga el dinero y paga al taller de Diego Díaz de la Carrera los gastos de impresión. Mateo de la Bastida rentabilizará su inversión distribuyendo y vendiendo el libro desde su tienda frontera a San Felipe.[38] Nace así la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, que debió estar en la calle en el otoño de 1654, pues la tasa lleva fecha del 7 de octubre.[39] Es seguro que *El poder de la amistad* (y quizás algún título más) lo

---

36 Ver Moll, 1979: 55-57; Simón Díaz, 1983: 89.

37 En 1655 Francisco Bernardo de Quirós hizo lo mismo con el privilegio de sus *Obras y aventuras de don Fruela*. En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (protocolo notarial núm. 8628, fol. 351) se conserva un documento firmado el 20 de diciembre de 1655 entre Bernardo de Quirós y Mateo de la Bastida: el librero le paga al autor 300 reales de vellón por la cesión del privilegio durante diez años [ver García Valdés, 1985: 11]. También Pedro Aldrete, sobrino de Quevedo, vendió en 1657 a este mismo librero el privilegio para editar la prosa de su tío (Archivo Histórico de Protocolos: núm. 8763), y en 1667 hizo lo propio con sus versos (Archivo Histórico de Protocolos: núm. 8245), recibiendo ahora la apreciable cantidad de 1400 reales de vellón [ver Moll, 1988: 325-327].

38 Se trata de la hoy desaparecida iglesia y convento de San Felipe el Real, en la Puerta del Sol, con acceso lateral desde la calle Mayor. Esta iglesia era conocida también por sus famosas gradas, auténtico mentidero por el que circulaban los principales rumores de la villa y corte. En la calle Mayor, frontera con tales gradas, tenía Mateo de la Bastida su librería, según consta en la portada de la *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (1657): «A costa de Mateo de la Bastida, mercader de libros. Véndese en su casa en la Calle Mayor, enfrente de las gradas de San Felipe».

39 He cotejado los dos únicos ejemplares que se conservan de este libro (Madrid, Biblioteca Nacional: R 39.472; Viena, Biblioteca Nacional: 38.V.19) y ambos coinciden en los datos del

recuperó Moreto de manos de Osorio (su legítimo dueño), con quien seguía colaborando estrechamente en aquella época.

Dentro de la *Primera parte*, la comedia de *El poder de la amistad* va en séptimo lugar: ocupa los folios 132v-155r y se distribuye parcialmente en cuatro pliegos de a ocho, con las signaturas R_3^v-R_8+S8+T8+V_1^r. Es la única pieza de las doce que se conserva autógrafa, con la particularidad añadida de que sirvió de *original* para la imprenta. Volviendo a las labores de impresión, una de las primeras cosas que hacía el cajista o componedor en su taller era *contar el original*, calculando con la mayor exactitud posible qué partes del manuscrito habían de llenar las páginas del futuro impreso.[40] El autógrafo moretiano tiene marcas indudables de haber servido para esta *cuenta del original*:[41] en sus márgenes presenta números y letras que se corresponden tanto con la foliación del impreso como con las signaturas de los pliegos; hay incluso pequeñas rayas horizontales (a veces cruces) que señalan el cambio de columna dentro de una misma cara.

La *cuenta del original* se hizo calculando una media de 42 renglones por página impresa, aunque a veces hay pequeñas variaciones con algún renglón de más o de menos. Cuando los versos son cortos (octosílabos), se distribuyen en dos columnas, con su correspondiente raya señalándolo, pero cuando son largos (endecasílabos), se recurre a una sola columna (con la excepción del soneto de los versos 180-193, que se encaja en dos columnas, apretando mucho el texto). Según esto, cada cara del folio estaría destinada a contener bien 42 o bien 84 versos (según se componga a una o dos columnas), y ello ocurre muchas veces, pero no siempre va a ser así de exacto: primero, porque ya queda dicho que el número de renglones oscila un poco arriba o abajo; segundo, porque las didascalias también ocupan espacio; y tercero, porque se sigue la saludable práctica de escindir en dos renglones aquellos versos en donde hablan dos locutores.

A continuación detallo unos pocos ejemplos de lo que vengo exponiendo, a fin de hacernos una idea más cabal del proceso:

— Entre los versos 17-18 cruza una pequeña raya horizontal, encima de la cual se ha escrito «7r» y debajo «133»: 7r remite a la cara 7 del pliego R, mientras que 133 es el número del folio.

---

privilegio, tasa, fe de erratas, etc.

[40] Esta labor era esencial, pues de aquí se sacaba una idea aproximada de cuántas páginas tendría el libro y, por ende, cuántos pliegos de papel se iban a necesitar.

[41] Ver Garza Merino, 2000: 65-95; Rico, 2005: 59-61; Lucía Megías, 2005: 120.

- Entre los versos 57-58 hay otra raya horizontal sobre la que figura un «8»: se trata de la cara 8 del pliego R.
- Una pequeña cruz separa los versos 95-96, indicando el cambio de columna en la cara del folio.
- Otra raya cruza los versos 111-112: encima pone «9r» (cara 9 del pliego R) y debajo «134» (folio 134).
- Una cruz entre los versos 153-154: cambio de columna en el folio 134r.
- Raya separando los versos 195-196, sobre la que se ha escrito un «10» (cara 10 del pliego R).

Sobreviene ahora un vacío de este tipo de marcas hasta llegar a los versos 363-364, donde hallamos una raya separatoria y un «12» encima (cara 12 del pliego R). Podríamos seguir así hasta el final del manuscrito, pero sería demasiado cansino y repetitivo, por lo que me limitaré a reseñar alguna marca un poco distinta como la que se aprecia entre los versos 775-776, cruzados por una nueva raya horizontal y escrito encima «Pª S» (primera cara del pliego S) y debajo el número «139» (folio 139). Lo mismo pasa al saltar a los pliegos T y V, a la altura de los versos 1898-1899 y 3010-3011 (Ilustración 1: pliego V). En las notas al pie de mi edición crítica dejo constancia de todas estas minucias. Se trata, en efecto, de menudencias, pero sirven para mostrarnos de modo inequívoco que el autógrafo moretiano fue utilizado en el taller de Diego Díaz de la Carrera como *original de imprenta*, lo cual es bastante significativo desde el punto de vista de la crítica textual.[42] No andamos sobrados de evidencias así en nuestro teatro barroco, aunque podemos aducir el caso de *El cardenal de Belén*, autógrafo de Lope de Vega del que Aragone comenta lo siguiente:

> En casi todos los folios aparecen, esparcidos, pequeños números y letras y, cada dos o tres páginas, encontramos la abreviatura *col.* Cotejando el manuscrito con

[42] Poco a poco va aumentando el catálogo de *originales de imprenta* conservados en archivos y bibliotecas españoles: ver los estudios de Moreno Gallego, 1996; Andrés Escapa y otros, 2000: 50-64; Garza Merino, 2005; Rico, 2005: 55-73. Se conocen sobre todo algunos *originales* custodiados en la Biblioteca Nacional de España, en el Archivo Histórico Nacional y en la Universidad de Salamanca, pero con el moderno impulso de la bibliografía textual es seguro que irá engrosando el corpus. En este sentido, el autógrafo de *El poder de la amistad* es una entrada más que ha de añadirse a la nómina.

la primera edición de la comedia hemos constatado que a cada *col* corresponde una *columna* de la edición y que las letras y números indican, respectivamente, las páginas de la edición y el número de los versos que cada columna comprendía. Todo esto demuestra claramente que la edición príncipe deriva directamente de nuestro manuscrito [Aragone, 1957: 26].

Concluiré diciendo que la mayor parte de las hojas que componen el manuscrito autógrafo de *El poder de la amistad* están salpicadas de tinta procedente del taller de Diego Díaz de la Carrera. No he apreciado, sin embargo, huellas digitales de los operarios, lo cual suele ser también habitual. Ya especifiqué más arriba (apartado 5) que los folios 25 y 25b eran de una letra ajena a Moreto e incluso de un papel distinto, con marcas de agua y más fino, en claro contraste con el grosor del papel utilizado por el dramaturgo; pues bien, tales folios 25 y 25b están impolutos, no presentan ninguna de estas cicatrices originadas en el taller tipográfico, lo cual demuestra que se añadieron al manuscrito de Moreto después de que éste pasara por la imprenta. Allí trabajaron con el *original* del folio 25, que luego se perdió, pero han perdurado los restantes 35 folios autógrafos, material suficiente para hacernos una idea de las vicisitudes inherentes a la escritura teatral en el Siglo de Oro español.

Bibliografía

Adams, Nicholson B., «Siglo de Oro Plays in Madrid: 1820-1850», *Hispanic Review*, 4 (1936), pp. 342-357.

Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo/Cátedra Feijoo, 1974.

Agulló y Cobo, Mercedes, «100 documentos sobre teatro madrileño (1582-1824)», en *El teatro en Madrid, 1583-1925. Del Corral del Príncipe al Teatro de Arte,* Madrid, Ayuntamiento de Madrid/Delegación de Cultura, 1983, pp. 83-137. [Catálogo de una exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid, febrero-marzo de 1983.]

Alonso Cortés, Narciso, «El teatro en Valladolid», *Boletín de la Real Academia Española*, 4 (1917), pp. 598-611; 5 (1918), pp. 24-51, 151-168, 298-311 y 422-434; 6 (1919), pp. 22-42, 372-385 y 709-734; 7 (1920), pp. 234-248, 318-331, 482-495 y 633-653; 8 (1921), pp. 5-39, 226-263 y 571-584; 9 (1922), pp. 366-386, 471-487 y 650-665; 10 (1923), pp. 55-71.

Alviti, Roberta, *I manuscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. Frances Antonucci, Florencia, Alinea, 2006.

Andioc, René, y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808),* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

Andrés Escapa, Pablo, Delgado Pascual, Elena, Domingo Malvadi, Arantxa, y Rodríguez Montederramo, José Luis, «El original de imprenta», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid, Universidad de Valladolid/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 47-64.

Aragone, Elisa, «Prólogo» a su edición de Lope de Vega, *El cardenal de Belén*, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1957.

Arrom, José Juan, «Representaciones teatrales en Cuba a fines del siglo XVIII», *Hispanic Review,* 11 (1943), pp. 64-71.

Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé, *Historia de la Villa Imperial de Potosí,* eds. Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, Providence, Brown University Press, 1965, 3 vols.

Avalle-Arce, Juan Bautista, «Una nueva pieza en "títulos de comedias"», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), pp. 148-165.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.

Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

Calderón de la Barca, Pedro, *La humildad coronada,* facsímil del manuscrito autógrafo al cuidado de Manuel Sánchez Mariana, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

—, *La humildad coronada*, ed. crítica de Ignacio Arellano (incluye facsímil al final), Kassel, Reichenberger, 2002.

Cervantes, Miguel de, *La entretenida. Pedro de Urdemalas*, eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.

Davis, Charles, y Varey, John Earl, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «*Fuentes para la historia del teatro en España*», núms. XXXV y XXXVI, 2003, vol. I: 1634-1649 (documentos 1-249), vol. II: 1651-1660 (documentos 250-422, apéndices, mapas e índices).

Dedrick, Dwain Edward, *A critical edition of Moreto's «El poder de la amistad»*, Valencia, Hispanófila, 1968.

Fernández de Castro, Jerónimo, *Elisio peruano. Solemnidades heroicas y festivas demonstraciones de júbilos que se han logrado en la muy noble y muy leal Ciudad de los Reyes, Lima, cabeza de la America Austral, y corte del Perú en la aclamación del excelso nombre del muy alto, muy poderoso, siempre augusto, Catholico Monarcha de las Españas, y emperador de la America don Luis I (que Dios guarde)*, Lima, Francisco Sobrino, 1725.

García Valdés, Celsa Carmen, «Bibliografía crítica de las obras de Francisco Bernardo de Quirós», *Criticón*, 32 (1985), pp. 5-53.

Garza Merino, Sonia, «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. Francisco Rico, Valladolid, Universidad de Valladolid/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 65-95.

—, *El original de imprenta (1472-1684),* Tesis Doctoral inédita, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2005.

Hernández Reyes, Dalia, «La recepción del teatro de Agustín Moreto en la Nueva España del siglo XVIII», presentado en el *XIII Congreso de la AITENSO,* México, 15-18 de octubre de 2007, en prensa.

Juliá Martínez, Eduardo, «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española,* 20 (1933), pp. 113-159.

Kennedy, Ruth Lee, «Moreto's Span Dramatic Activity», *Hispanic Review*, 5 (1937), pp. 170-172.

Leonard, Irving A., «A Shipment of *comedias* to the Indies», *Hispanic Review*, 2 (1934), pp. 39-50.

—, «El teatro en Lima, 1790-1793», *Hispanic Review*, 8 (1940), pp. 93-112.

—, «The 1790 theater season of the Mexico city coliseo», *Hispanic Review*, 19 (1951a), pp. 104-120.

—, «The theater season of 1791-1792 in Mexico city», *Hispanic American Historical Review*, 21 (1951b), pp. 349-357.

—, «La temporada teatral de 1792 en el nuevo coliseo de México», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5 (1951c), pp. 394-410.

Lobato, María Luisa, «La trayectoria vital y dramática de Agustín Moreto», en *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto,* Kassel, Reichenberger, 2003, vol. I, pp. 1-36.

—, «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 15-37.

Lohmann Villena, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1945.

Lucía Megías, José Manuel, *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del «Quijote»*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005.

Moll, Jaime, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), pp. 49-107.

—, «El proceso de formación de las *Obras completas* de Quevedo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 321-330.

Moreno Gallego, Valentín, «*Nescit vox missa reverti*: cuatro palabras sobre el control de la escritura en la modernidad española», en *La investigación y las fuentes docu-*

mentales de los archivos, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha/Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial, 1996, vol. II, pp. 1155-1174.

Moreto y Cabaña, Agustín, *El poder de la amistad,* ed. crítica de Miguel Zugasti, versión electrónica, en www.moretianos.com/comedias/html.

—, *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654.

Oehrlein, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.

Par, Alfonso, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española,* 16 (1929), pp. 326-346, 492-513 y 594-614.

Pardo Gómez, María Virtudes, *Catálogo de manuscritos da Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela,* Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998.

Parker, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca,* Barcelona, Ariel, 1983.

Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.

—, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie*, Bordeaux, Féret et fils, 1914.

Placer, Gumersindo, *Bibliografía mercedaria*, Madrid, Publicaciones del Monasterio de Poyo/Revista «Estudios», 1968-1983, 3 vols.

Presotto, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio,* Kassel, Reichenberger, 2000.

Rico, Francisco, «Introducción» a su edición de Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén,* Madrid, Castalia, 1971, pp. 9-43.

—, dir., Andrés, Pablo, y Garza, Sonia, eds., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro,* Valladolid, Universidad de Valladolid/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.

—, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro,* Barcelona, Destino, 2005.

Ruano de la Haza, José María, «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger,* dir. Francisco Mundi Pedret, coords. Alberto Porqueras Mayo y José Carlos de Torres Martínez, Barcelona, PPU, 1989, pp. 201-229.

—, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 2000.

Sánchez-Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, E. Rasco, 1898. (Manejo edición facsímil al cuidado de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Servicio de Publicaciones/Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1994.)

Shergold, Norman Davis, y Varey, John Earl, *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. VI, 1979.

—, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. IX, 1982.

Simón Díaz, José, *El libro español antiguo: análisis de su estructura,* Kassel, Reichenberger, 1983.

Stevenson, Robert, «Estudio preliminar», a Pedro Calderón de la Barca y Tomás de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa,* Lima, Biblioteca Nacional/Instituto Nacional de Cultura, 1976, pp. 15-69.

Subirats, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique,* vol. LXXIX, núms. 3-4 (1977), pp. 401-479.

Varey, John Earl, y Shergold, Norman David, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, 1973.

—, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, 1975.

Vega Carpio, Félix Lope de, *El cardenal de Belén,* ed. Elisa Aragone, Zaragoza, Clásicos Ebro, 1957.

Zugasti, Miguel, «Un ejemplo del éxito de Moreto en el siglo XVIII: el caso de *El poder de la amistad*», *Teatro de palabras,* 1 (2007), pp. 219-253. (Revista electrónica sobre teatro áureo: www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum01.html.)

—, «Autoridad textual y piratería en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Moreto», presentado en el *XIII Congreso de la AITENSO,* México, 15-18 de octubre de 2007, en prensa.

Índice de ilustraciones

La recepción de tragedias de honor conyugal con mixtura de discursos. El caso de *La fuerza de la ley* de Agustín Moreto

Esther Borrego Gutiérrez
Universidad Complutense de Madrid

De los dramas de honor conyugal de Agustín Moreto, es *La fuerza de la ley*[1] uno de los más intensos, no sólo por el adulterio contumaz y consumado entre el príncipe Demetrio y su prima Aurora, ambos casados, sino también por las terribles consecuencias que acarreará: además de la muerte de la mujer a manos del marido ultrajado, el espectador sabe desde la primera escena de la obra de la vigencia de una ley que el rey Seleuco ha promulgado en Antioquía, que obliga a sacar los ojos públicamente a los adúlteros, sea cual sea el rango que ostenten o la relación personal, incluida la de sangre, que tengan con el monarca. La crueldad añadida que supone esta pena de mutilación pesa sobre toda la obra y aumenta la gravedad de los castigos habituales a los adúlteros, que, amén de los estigmas sociales que recaían sobre ellos, podían llegar incluso hasta la muerte a manos del marido agraviado, decidido a llevar hasta el final la limpieza de su honra. El desenlace del drama se produce cuando el rey, que había sido implacable en otros casos,[2] confirma el adulterio de su propio hijo, Demetrio, y, aunque su primera decisión es aplicar la ley con toda su crudeza,

[1] La edición crítica de *La fuerza de la ley* que he preparado se publicará próximamente en la editorial Reichenberger, en el conjunto de la edición de la obra dramática completa de Agustín Moreto, dirigida por la profesora María Luisa Lobato, a quien agradezco su invitación a colaborar con tan meritorio proyecto.

[2] Hasta el momento no había mostrado ninguna piedad hacia quienes habían cometido tal delito. De hecho, en la primera escena de la comedia se muestra la implacable negativa

ante la petición de perdón del pueblo, opta por «repartir» la pena: le sacará un ojo a su hijo y hará lo propio con su persona, con la intención de demostrar así su voluntad justiciera.

Obra escrita por Moreto hacia 1644 y representada por primera vez en Toledo a finales de 1651, coincidiendo con la reapertura de los corrales de comedias tras los lutos regios, apareció publicada por primera vez en 1654, en la *Primera parte de comedias* de su autor, por el impresor madrileño Diego Díaz de la Carrera. Ese mismo año formó parte de la colección titulada *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte*, procedente de la imprenta madrileña de Domingo García Morrás. Consta que durante el siglo XVII vio la pieza otras impresiones: además de la publicada en Madrid en 1677 por Andrés García de la Iglesia, conocemos varias ediciones sueltas conservadas en diferentes archivos españoles y extranjeros. No faltaron tampoco ediciones en el siglo XVIII: además de una colección apócrifa valenciana de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto* con falsa fecha de 1676, he llegado a localizar siete ediciones sueltas.[3] Además, contamos con dos ediciones del siglo XIX.[4]

La comedia está ambientada en la historia antigua y tiene como protagonista al rey Seleuco, inspirado al parecer en el personaje histórico del mismo nombre, Seleuco I,[5] que vivió entre los siglos IV y III a. C. y fue el fundador de la dinastía de los Seléucidas en Asia.[6] Aunque Moreto toma de la tradición un motivo folclórico, que aparece documentado por primera vez en un relato

---

del rey a atenuar de algún modo la condena a un capitán que ha incurrido en el «crimen de adulterio», quien acto seguido es ajusticiado.

[3] Todas las fuentes textuales se encuentran perfectamente detalladas en la noticia bibliográfica de la edición crítica de la comedia, citada en la nota 1; además, puede consultarse en el aparato crítico de la edición el registro de variantes completo de todos los testimonios.

[4] *La fuerza de la ley*, en *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña* (Biblioteca de Autores Españoles, XXXIX), Madrid, Imprenta M. Rivadeneyra, 1856, y en *Revista del Teatro Español,* I (1887), Sevilla.

[5] Sobre el rey Seleuco I hay antecedentes teatrales [ver Mackenzie, 1994: 177], aunque también podría tratarse de Seleuco IV Filopater, rey de Siria, padre de Demetrio I Sóter. De todas formas, nuestro Seleuco no figura como rey de Siria sino de la ciudad de Antioquía. En todo caso la veracidad en el tratamiento del personaje histórico brilla por su ausencia.

[6] También es ese rey el protagonista de *Antíoco y Seleuco*, drama de Moreto cuya edición prepara actualmente Héctor Urzáiz Tortajada, en el marco de la publicación citada en la nota 1. Agradezco al doctor Urzáiz que me cediera generosamente el texto y el estudio introductorio de su edición mucho tiempo antes de la publicación.

de Valerio Máximo[7] y se extiende en numerosas versiones medievales hasta llegar a los siglos XVI y XVII, en autores como Juan de la Cueva, Alonso de Villegas y el mismo Lope,[8] considero que la esencia del cuentecillo, es decir, el hecho mismo del castigo, es secundario y funciona como motivo o muestra del comportamiento injusto del rey. Igualmente pienso que la decisión de ambientar el drama en la historia antigua no es más que un pretexto que bien pudo obedecer al acatamiento de las recientes leyes de 1644 y 1646 sobre las comedias, en las que se prohibían aquellas «de inventiva propia de los que las hacen» y se exhortaba a las inspiradas en la historia o en las vidas de los santos.[9] De hecho, la trama amorosa central de la obra poco o nada tiene que ver con la historia, pues el planteamiento trágico del drama, completamente ficticio, surge cuando el rey obliga a Demetrio a casarse con Fénix, reina de Egipto, haciendo caso omiso de los profundos sentimientos de amor del príncipe hacia su prima

---

[7] Ver Fradejas Lebrero, 1987: 99-100. En este trabajo se tratan extensamente las fuentes de *La fuerza de la ley*, que aquí me limito a citar.

[8] Ver Fradejas Lebrero, 1987: 96 y 105-107. Se trata de unos versos de *El amigo hasta la muerte*. En cuanto a la inspiración en otra comedia de Lope, *El mayor imposible* [ver Lobato, 2003: 32], creo que sólo hay una parte del drama que podría recordar al presente: la caída de la mujer en brazos del amante tras la resistencia inicial. El argumento de la obra de Lope se podría resumir así: la reina de Nápoles y Aragón mantiene una academia literaria para divertirse y recuperarse de una enfermedad: uno de los temas planteados es la imposibilidad de guardar a una mujer contra su propia voluntad. Roberto, que tiene encerrada a su hermana Diana, lo niega, lo que hace que Lisardo, al oírlo, se proponga conseguir a la joven, empeño que logra tras pasar una semana escondido en casa de los hermanos. No pretendo tratar aquí el tan repetido asunto de la fama de plagiario de Moreto, aunque sí deseo apuntar, uniéndome a la opinión de Serralta, que aun siendo evidente su aprovechamiento de textos anteriores (por otra parte, práctica común en el teatro de la época), es de destacar «su personalidad inconfundible» y un «instinto de perfección que le lleva a mejorar casi siempre sus fuentes para conseguir creaciones originales» [ref. Serralta, 1991: 189].

[9] Tras la muerte de la reina Isabel en 1644, Madrid cerró sus teatros en señal de duelo y las autoridades aprovecharon para promulgar normas que pretendían revisar y asegurar la moralidad de las representaciones. En esta línea y en ese mismo año, el Consejo Real y Cámara de Castilla redacta un decreto que obligaba a representar tan sólo obras religiosas, de santos o históricas, a lo que se añadió la prohibición expresa de llevar pasiones amorosas a la escena. Los moralistas, en su oposición al teatro, prohibieron la puesta en escena de todas las comedias «de inventiva propia de los que las hacen» y exhortaron a representar comedias «de historia o de vidas de santos» [Pellicer, 1965: Avisos de 1º de marzo de 1644]. Parece que ese mismo decreto tuvo repercusiones en Valencia, pues una ley de 1651 confirma la preferencia oficial por las «comedias de historias» [Sánchez-Arjona, 1887: 32]. Evidentemente, Moreto, como procedieron otros dramaturgos, con el pretexto de la historia, escribió y llevó a las tablas un drama pasional de honor conyugal.

Aurora, que le corresponde. Para erradicar esa pasión no se le ocurre nada mejor que casar a Aurora con su sobrino Alejandro, en ese momento prometido de Nise, hija del monarca, a cuyo enlace había dado su beneplácito momentos antes. Esta situación provoca una triste resignación en todos los implicados, excepto en Demetrio, que no ceja en su empeño por ver, hablar y, en fin, lograr la entrega total de Aurora, quien se debate entre el amor y el honor y en los primeros momentos rechaza a su primo una y otra vez. Alejandro, aun en su penosa situación, es fiel a su esposa y no está dispuesto a consentir los intentos del príncipe, del que sospecha continuamente por indicios más que evidentes. El nudo del drama se presenta cuando Demetrio intenta engañar a Alejandro para alejarlo de su casa y así él gozar de Aurora. El rey, avisado por Nise, llega a la casa en el momento en que Aurora pide amparar su honor y rechaza a Demetrio; aun así, por esa vez, disculpa a su hijo delante de un furioso Alejandro, alegando que sus intenciones no eran las evidentes, aunque en privado sí le recrimina sus actos y le amenaza con ser implacable en el castigo si vuelve a su porfía. Además, destierra a Alejandro y a Aurora a un lugar bien lejano de la corte. Pero Demetrio insiste, y después de una serie de avatares provocados a su vez por los aprovechados y burlescos criados, se produce el desenlace final en casa del matrimonio, de noche y sin luz, lo que da lugar a los consabidos equívocos. Tras confirmar el adulterio, Alejandro mata a su esposa con la espada y suplica luego a Demetrio que le quite la vida por haberle quitado el honor. El rey, tras ejercer su particular justicia, pretende restaurar el honor de Alejandro una vez muerta Aurora, y le concede la mano de Nise.

Argumento evidentemente trágico, amores trágicos, final que por lo que tiene de salomónico no deja tampoco de ser trágico… Y todo ello consecuencia de las decisiones caprichosas de un monarca déspota e injusto, que, al impedir los matrimonios por amor y obligar a otros por conveniencia política, es la causa remota, si no inmediata, de los desatinos de los jóvenes. Si somos consecuentes con lo dicho, y a pesar de que una parte de la crítica niegue la capacidad de Moreto para la tragedia y por ende para afrontar el análisis de personajes y pasiones «elevadas»,[10] no tendríamos más remedio que, en principio, alinear esta

[10] Así opina Mackenzie al juzgar la totalidad de la obra moretiana [1994: 165], aunque, como se verá en la parte final de este trabajo, sí interpreta *La fuerza de la ley* como una verdadera tragedia, con lección moral y política. Otros estudiosos de la obra moretiana, como Kennedy, Castañeda, Casa, García Martín y Caldera (ver bibliografía) insisten en la escasa capacidad del dramaturgo toledano para lo trágico.

obra con los más famosos dramas calderonianos de honor conyugal[11] o con lo que Lope llamó «tragicomedia», que, aun admitiendo componentes cómicos, incluye una buena carga de sucesos desdichados y, en este caso, ocurridos a personas principales. Incluso, y aventurándonos en la interpretación, las obras del Fénix que la crítica ha denominado «tragedias españolas» o «tragicomedias» se han ocupado de examinar el abuso de poder por parte de un noble o del mismo rey,[12] cosa que en cierto modo ocurre aquí, pues aunque el rey directamente no es el adúltero, sí que está favoreciendo la situación, a más de cometer flagrante injusticia al encubrir a su propio hijo y finalmente atenuarle la pena. En todo caso, y como es sabido, la doctrina de Lope de Vega acerca de la invención de una nueva tipología teatral, la tragicomedia, reflejada en el *Arte nuevo*, que aboga por la mixtura de elementos trágicos y cómicos,[13] no impide que existan auténticas tragedias, si no al modo clásico, sí al «estilo español».[14] Y aunque en las tragedias de los dos grandes dramaturgos del XVII ni el destino fatal ni los sucesos aciagos excluyan jamás la figura del gracioso, por mucho que éste lleve a escena chocarrerías y burlas, su presencia no disminuye un ápice la amargura de los hechos ni rebaja la condición trágica de las piezas en cuestión. Y aquí llega la esencia de las reflexiones expuestas en este trabajo. ¿Ocurre lo mismo en este drama moretiano? ¿El género de la que podríamos denominar tragedia conyugal, que implica a tantas personas, realmente puede salir incólume de las actuaciones del gracioso Greguesco y de la

---

[11] No estoy de acuerdo con la adscripción de esta obra a las llamadas «comedias de carácter», defendida por Kennedy, Castañeda y otros críticos. Es cierto que los personajes están bien definidos y se despegan de la condición de «tipos», pero creo que son otros los parámetros que destacan en la obra.

[12] Lope de Vega escribió tres dramas magistrales en los que se destacaba la figura del noble opresor que abusa de su poder: *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde el rey* y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. *La estrella de Sevilla*, cuya autoría lopiana hoy es puesta en duda por algún estudioso, muestra el caso del rey déspota y avasallador. Arellano denomina a estas obras «dramas del abuso del poder» [1995: 186].

[13] Bien conocidos son estos versos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609): «lo trágico y lo cómico mezclado / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / harán una parte grave, otra ridícula, / que aquesta variedad deleita mucho; / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza» [Lope de Vega, 2006: vv. 174-180].

[14] Así las define Arellano: «Por de pronto, el hecho de que en toda obra dramática del Siglo de Oro aparezcan elementos cómicos no significa que no puedan existir auténticas tragedias: no hay tragedias al estilo clásico, pero sí hay tragedias *al estilo español*, por decirlo con Lope» [1995: 120].

criada y a la vez graciosa Irene? ¿Qué proporción ocupan las intervenciones de ambos y qué función desempeñan en el contexto del drama? Por lo dicho hasta ahora, no parece que los graciosos aporten nada a la esencia argumental, pues apenas ha hecho falta nombrarlos en la sinopsis de los hechos. Un repaso a los pasajes protagonizados por los agentes cómicos del drama, a los que añadiré los debidos comentarios, quizá nos dé luz sobre la recepción en la época de esta pretendida «tragedia» e incluso nos haga plantearnos algunas cuestiones respecto al género mismo de la obra.

El nombre del gracioso, Greguesco, forma parte de la misma casta que otros que dan cuenta de la inventiva proverbial de Moreto, como Tarugo, Chichón, Pimiento, Polilla, Tacón y Mosquito. Como él mismo comenta, la onomástica de su nombre procede de su indumentaria,[15] pues los greguescos o «gregüescos» eran unos calzones muy anchos, también denominados *polainas*, que llegaban a media pierna; sin duda, la prenda proporcionaría al personaje cierto aspecto grotesco, pues en la comedia burlesca *Los amantes de Teruel*, de Suárez de Deza, don Diego insulta a un ridículo gobernador llamándole «etíope con griguescos» [Borrego Gutiérrez, 2001: 117]. Greguesco, cuya apariencia parece ser algo bufonesca, es, pues, el criado de Alejandro y asume en principio su papel de *gracioso al uso* en cuanto a su cómica retórica verbal, su interés por lo material (comida, bebida, dinero) y su papel de consejero y confidente de su amo en algunos momentos. Y digo «algunos» porque, dotado de la inteligencia astuta característica de muchos de los graciosos de Moreto, como en el caso de Mosquito y Beatriz de *El lindo don Diego*, que la emplean para ayudar a sus amos, nuestro gracioso la emplea más bien para todo lo contrario: ayudado por Irene, prototipo de criada inteligente, y a modo de alcahuetes, facilitan el adulterio de Demetrio e indirectamente la muerte de Aurora a manos de Alejandro. La actuación de Greguesco y de Irene a lo largo del drama se sustenta aparentemente por su condición de criado-gracioso y de criada-alcahueta, pero en realidad sus apariciones en escena responden básicamente al despliegue de tres tipos de discurso, a saber, burlesco, entremesil y metateatral.

---

[15] «Rey ¿Quién sois vos? / Greguesco ¿Pues en las calzas / no se ve? Yo soy Greguesco» [*La fuerza de la ley,* vv. 104 105]. Citaré por los versos de mi edición (ver nota 1), actualmente en prensa.

1. Discurso burlesco

Entiendo por «burlescos» aquellos pasajes que podrían formar parte de géneros dramáticos cómicos perfilados en el siglo XVII, como es el caso del entremés o de la comedia burlesca, cuyo eje no es otro que la parodia de motivos serios, ya sean tópicos habituales de las comedias o textos literarios concretos, ya sean personajes históricos o valores espirituales tan elevados como la honra, la veneración al rey, el amor o la religión. La parodia se llevaba a cabo sobre todo mediante la distorsión lingüística y la «degradación» de personajes y motivos,[16] como ocurre en abundantes versos de esta obra, que en algunos casos llegan a ocupar pasajes completos. Es el caso de la escena amorosa entre los criados, remedando los apasionados sonetos proferidos segundos antes por sus amos; el soneto burlesco era un recurso muy utilizado en los textos paródicos:

GREGUESCO ¡Ay Irene, qué dulzura!
IRENE ¿Qué dices?
GREGUESCO Que se derrama:
echemos en este almíbar
un poco de calabaza.
IRENE ¿Cómo ha de ser?
GREGUESCO A los dos
toca soneto por barba.
IRENE El tuyo di.
GREGUESCO Va del mío,
pintándote.
IRENE Venga.
GREGUESCO Vaya.
Es tal tu gracia, Irene, que al probarla
da gloria a cuantos tratan de beberla.
Tu rostro es el de un pez llamado merla[17]
que nace en dos lagunas que hay en Parla.
Tus ojos son de aguja, que al pasarla

[16] Para una síntesis de los rasgos genéricos de la comedia burlesca, ver Arellano, 1995: 641-659 y Borrego Gutiérrez y Bermúdez Gómez, 1998: 285-291.

[17] La *merla* era el pájaro al que en la actualidad llamamos «mirlo». La relación es absurda, como otras referencias del soneto burlesco. Para entender las connotaciones de tales alusiones burlescas, puede consultarse mi edición de *La fuerza de la ley* (ver nota 1), en concreto las anotaciones a pie de página de estos pasajes específicos.

se pican muchos sastres por meterla;
pues lo que es tu nariz si fuera perla
no hubiera oro en Ofir con qué pagarla.
Cierta bola interior tus dientes birla,
tu barba a tener barba fuera borla
del pendón de tu rostro que almas turla.
Toda esta beldad tu boca chirla:
ves aquí tu retrato aunque sin orla,
en barba, verla, birla, borla y burla.

IRENE Oye el mío.
GREGUESCO Ya le espero.
IRENE Pues escucha.
GREGUESCO Venga.
IRENE Vaya.
Para pintarte, empiezo por la boca,
que es como de costal mas no tan seca,
porque de aficionada y no manteca
tienes siempre tanto moño que me coca.
Tus bigotes helados son de estopa,
a quien tu espada les sirvió de rueca.
En tu pie miró el zancarrón de Meca
y en tu nariz el albañal de Moca.
Toda tu habilidad es mala cuca,
contigo la limpieza se salpica,
el talle es de Babieca, el juicio de haca.
Es el pesebre quien te da en la nuca
y este retrato mi pincel te aplica
en cuca, coca, quica, quieca y caca.

GREGUESCO ¡Grande amor!
IRENE ¡Grande fineza!
GREGUESCO ¿Te vas?
IRENE Sí, dueño del alma.
GREGUESCO ¿Dónde?
IRENE A merendar, si hay algo.
GREGUESCO ¡Qué dolor!
IRENE ¿El beber agua?
GREGUESCO Calla, que esa voz me ha muerto.
IRENE ¡Oh, mal haya mi desgracia!
GREGUESCO ¿Temes perderme?
IRENE Si juego.

GREGUESCO ¿Y jugarasme?
IRENE A la taba.
¡Qué brío para el barreño!
GREGUESCO ¡Qué harnero para la paja! [vv. 467-514]

La parodia de batallas también era típica del género: veamos lo que cuenta Greguesco de la gloriosa lid de Alejandro:

REY ¿Viene bueno mi sobrino?
GREGUESCO Viene tan ancho de cara
que puede tomarse alforza
y de los triunfos que gana
por vos, tan hueco e hinchado
que parece cuando anda
que va respirando tíos.
REY ¿Estuviste en la batalla?
GREGUESCO ¿Si estuve…? ¡Buena pregunta!
No se me ha olvidado nada,
¡ve si estaba bien en ella!
REY ¿Pues tú con qué tercio estabas?
GREGUESCO Con un tercio de pescado
que me duró una semana.
REY ¡Bien pelearías con él!
GREGUESCO Sí, señor, que me lo hurtaban.
Víspera de Pascua fue
el día de la batalla,
y a mí y a otro como yo
por cabos salir nos mandan
de dos mangas de mosquetes;
errando todas las cargas,
cogiéronlas y escurrimos,
mas no perdimos las mangas
porque salvamos los cabos.
Encerreme en mi barraca,
mas luego al tercero día
salí a ver si las hallaba
para saber si eran buenas
las mangas después de Pascua [vv. 115-144].

Los diálogos absurdos, ilógicos, propios de un mundo al revés y relacionados directamente con el disparate, son frecuentes en el género burlesco y, curiosamente, como en el pasaje anterior, muchos de ellos los entabla el gracioso con el rey, quien al entrar en este juego, me atrevo a decir que va perdiendo la solemnidad que su rango requiere y, en consecuencia, tomando progresivamente un tinte festivo que podría acercarlo a los numerosos reyes de burlas que pueblan las páginas de los textos burlescos. Valga como muestra este diálogo en el que Greguesco, imitando a Alejandro, solicita también su merecido premio:

GREGUESCO Señor, pues ya de tus obras
a mí parte no me alcanza,
dame a mí un brazo de río,
que eso por premio me basta;
como a Irene, en él me metan.
IRENE ¿Por qué…?
GREGUESCO La razón es clara,
porque tenga buena pesca.
REY Premio tendrá tu esperanza.
GREGUESCO «Tendrá», señor, es futuro…
REY Más tienes en mi palabra.
GREGUESCO Según esto, bien podré,
si me muriese mañana,
hacer testamento della.
REY Cierto es.
GREGUESCO ¿Y cabrá una manda
de mil ducados a un niño
que me está criando un ama…?
REY ¿Hijos tienes?
GREGUESCO Yo, señor,
las tardes desocupadas
suelo entretenerme en eso.
REY Pues sí cabrá.
GREGUESCO Y para el alma,
¿qué podré mandar de misas
que quepa en lo que me mandas?
REY Las que lleve tu conciencia.
GREGUESCO Mucho cabe, que es muy ancha…

REY ¿Y será el entierro en coche
o en público?
GREGUESCO ¿Muchas hachas?
REY Las que quieras.
GREGUESCO ¿Y capilla?
REY Necio estás.
GREGUESCO Es que yo andaba
por saber tanto más cuánto
lo que valdrá tu palabra[18] [vv. 277-306].

El siguiente diálogo absurdo se produce en un ambiente de premoniciones funestas, inmediatamente antes de las órdenes de casamiento del rey a su hijo y sobrino. Nótese el contraste entre el dolor de los amantes, la maldad del rey y lo festivo e insulso del siguiente pasaje, que parodia la lírica culterana del momento y a personajes mitológicos como Polifemo y Ulises:

Sale GREGUESCO con un papel.
GREGUESCO Dios me guíe en este intento.
Los pies, gran señor, me dad
y este don pobre aceptad.
REY ¿Qué es esto?
GREGUESCO Obra al casamiento.
REY ([*Ap.*] Disimular quiero, pues
con lo que he determinado
queda todo remediado
ya.) ¿Qué casamiento es?
GREGUESCO Al príncipe obra importante.
REY ¿Pues qué es?
GREGUESCO Un epitulamio
que le escribí en un andamio
porque no hay más consonantes.
Tiene clíticas radiantes,
coluros, celajes, rumbos,
cerúleos y otros retumbos
de poetas valintiantes,
que en vascuence poco a poco
trocar la lengua pretenden

[18] Se trata de una clara ironía, pues a lo largo de la obra se comprueba que la palabra del rey no vale nada.

y los que oyen no lo entienden
ni el que lo escribió tampoco:
su aplauso no ha de igualar
de Séneca una tragedia.
[…]
REY ¿Y cómo es?
GREGUESCO Va de contado,
escribe Libio Cenacho.
REY ¿Qué autor es este?
GREGUESCO Moderno,
que Polifemo un invierno,
aquel gigante borracho,
más célebre que el de Olías…
REY Goliad era.
GREGUESCO Es verdad,
Golías o Goliad,
—todo va por las folías—[19]
prendió a Ulises, hombre chico,
en su cueva y por la hazaña
se sentó a silbar su caña
con sus labios de borrico.
De ocho o diez viejas harpías
sobrino era Ulises y,
púsose a escribir allí
la historia de Matatías;
silbaba el bestión muy rojo
y él decía en su papel:
escriba yo y silbe él,
que yo le sacaré el ojo,
aplicatis por sus modos
aplicandus se ve el fin.
Y esto se dice en latín,
porque esto no es para todos.

[19] Término que alude a «cierta danza portuguesa en que entran varias figuras con sonajas y otros instrumentos, que tocan con tanto ruido y el son tan apresurado que parecen estar fuera de juicio. Se llama también un tañido y una mudanza de nuestro baile español, que suele bailar uno con castañuelas» (*Diccionario académico de Autoridades*). Este baile se asociaba al tipo entremesil del barbero y aparece en varios entremeses de Moreto (*La mariquita, El reloj y los órganos*) y en su comedia *Trampa adelante*. Alude a algo loco, vano, sin seso.

Rey — Queja es justa.
Greguesco — Ya lo veo,
mas hay gente tan injusta,
que de una queja que es justa
habla mal en un torneo.
Rey — Llama a Alejandro. ([*Ap.*] El sosiego
de Demetrio solicito,
con lo que a Nise le quito.)
Greguesco — Ella y él de su luz ciego
a tu presencia llegó.
Rey — Ceda a la razón de estado
todo amoroso cuidado,
que lo primero soy yo [vv. 742-817].

Como he comentado, la degradación moral del rey es progresiva, y equivalente al trato que le va dando el gracioso a medida que avanzan los hechos. En la primera jornada actúa simplemente como interlocutor de sus diálogos burlescos, pero a partir de las trágicas decisiones, Greguesco procederá al ataque directo al rey, eso sí, mediante la técnica del «aparte» en los comentarios, que van aumentando de tono. Así, cuando el rey niega a Alejandro la mano de Nise y le obliga a casarse con Aurora bajo amenaza de muerte, diciendo «que si esta noche que el plazo / de casaros determino / no dais a Aurora la mano, / para inobedientes bríos / tienen cuellos las cabezas / y mis decretos cuchillo» [vv. 876-881], Greguesco responde: «También tendrán horca y rollo, / y piedra en él, en su hijo…», para añadir que está decidido «a pensar un arbitrio / con que ese viejo, por viejo, / quede peor que un vestido» [vv. 891-893]. Al final de la jornada segunda, cuando advierte con claridad que Demetrio ha ido a casa de Aurora a lograr su amor contraviniendo los preceptos de la honra y arriesgándose a las consecuencias de la ley paterna, maneja la situación de manera que encubre a su hijo, mostrando así la arbitrariedad de sus actuaciones. Los comentarios de Greguesco no pueden ser más envilecedores: «¡Cuál la clava, / oh viejo de mal consejo!» [vv. 1825-1826], «¿Qué miro?, / ¡Alcahuetico es el viejo!» [vv. 1828-1829], «Como el viejo está sin dientes / nos la quiere hacer mamar» [vv. 1844-1845], «¡Qué lindo / alcahuetico es el viejo» [vv. 1857-1858]. Pero creo que tales comentarios llegan a su culmen en los versos finales de la obra: consumado el adulterio y confirmado por el marido y por el mismo rey, éste no tiene más remedio que aplicar la pena en un momento álgido de la obra, rebajado sin duda por la respuesta de Greguesco:

Nise ¿Cómo ha de quedar sin ojos?
Rey Dando ejemplo a mis vasallos,
sacro respeto a las leyes,
eterno renombre al brazo
de mi justicia, y castigo
a la ofensa de Alejandro.
Greguesco Bien haya quien te parió,
rey justiciero, rey sabio,
rey grande y rey de tapiz,
con un cetro y ropón largo [vv. 2844-2853].

¿Cómo no reconocer aquí una alusión, más o menos velada, a los reyes bufos de los géneros burlescos, que hasta en su atuendo eran reconocidos por atributos como el cetro, la corona y la capa desmesuradas y grotescas? Seleuco, rey elogiado tradicionalmente tanto en la historia como en la literatura por su bondad y su condición de padre amoroso, no puede ser más egoísta, astuto y maquiavélico,[20] y, en boca del gracioso, más ridículo, como otros tantos reyes protagonistas de piezas burlescos del mismo Moreto, como Tarquino,[21] Don Rodrigo[22] y el rey del baile *El conde Claros*.[23] En esta línea podemos adivinar cierta ironía en el discurso final del gracioso, que algunos censores llegaron a suprimir,[24] quizá por el modo paródico de tratar la ejecución repartida de la pena, que no hace sino dejar en evidencia la pseudojusticia ejercida por el monarca y una falsa compasión paterna:

---

[20] El rey Seleuco del drama moretiano *Antíoco y Seleuco* también tiene este perfil. Cede al amor de su hijo por la reina (aún no casada con el monarca) porque si no, aquél morirá de melancolía. Pero también actúa con cálculo y engaño, para que el hijo se olvide de sus amores. No olvidemos, además, que existe una comedia burlesca parodia de ésta, titulada del mismo modo, con atribución dudosa a Matos Fragoso, Alonso de Olmedo y Jusepe Rojo, cuyo manuscrito se encuentra en nuestra Biblioteca Nacional, con signatura 16908 [ver Paz y Melia, 1934: I, 226].

[21] Es el caso del baile *Lucrecia y Tarquino*, de 1655 [ver Lobato, 2003: 360-372].

[22] Se trata del *Baile entremesado del rey don Rodrigo y la Cava*, también de 1655 [ver Lobato, 2003: 346-359].

[23] Pieza del mismo año [ver Lobato, 2003: 373-385].

[24] Hay una edición suelta de esta comedia (Madrid, Antonio Sanz, 1751), en la Biblioteca Histórica de Madrid, que lleva una censura manuscrita de 1769. El censor, aunque permite su representación (debió ser la de ese mismo año, que está documentada, como pruebo en nota *infra*), insiste en muchos cambios y omisiones: es el caso de los ocho versos finales, que son suprimidos, para reducir el cierre a «y aquí acaba la comedia / de *La fuerza de la ley*». Creo que era tan clamoroso el ataque a la figura del rey que sin duda hubo que «suavizar» el final.

GREGUESCO ¡Vivan los dos reyes tuertos
a par de Matusalén!
Ansí la ley cumplir hizo
este valeroso rey.
Y si esta historia os agrada,
porque verdadera es,
dad vuestro aplauso al poeta
que la escribe, para que
tengan los hombres respeto
a la fuerza de la ley [vv. 2916-2925].

2. Discurso entremesil

No es infrecuente en la comedia áurea que discurra, paralelo a la historia de amor de los galanes, un enredo amoroso entre los criados. Sin embargo, aquí toma tintes que bien pudieran trasladarse a los requiebros, insultos y situaciones de cualquier entremés, como cuando en el momento más álgido del drama, en el que Alejandro va a vengar su honra, Greguesco se siente también engañado por Irene y exclama: «¡Oh arcaduz, en una noria / te vea yo boca abajo / y por la boca quebrada / se te salgan los livianos» [vv. 2658-2661]. Y más adelante: «Eso déjalo a mi cargo: / tú a la tuya y yo a la mía, / que también soy yo agraviado» [vv. 2707-2709]. Pero los versos más atrevidos son los que pronuncia Greguesco en el preciso momento en que Alejandro está matando a Aurora, con una clara inspiración burlesca en el conocido romance viejo:

GREGUESCO ¡Ea infante vengador,[25]
pégala de arriba abajo
y muera Irene, esta perra!
Mas, ¿por qué ofensa o qué trato,
ofensa grande, pues mete
un galán de contrabando,
siendo yo en esta aduana
el juez del alcahuetazgo?
Mas ya las espadas suenan
a almirez de boticario [vv. 2736-2745].

[25] Evocación deformada del romance que comienza «Helo, helo por do viene / el infante vengador».

Sin embargo, el personaje que más se acerca al tipo de moza de alegre vivir, protagonista de jácaras, bailes y entremeses del mundo marginal, es Irene, de la que se podría decir lo mismo que Cotarelo dijo de las protagonistas de los entremeses moretianos:

> Nadie excedió, ni aún igualó a Moreto en la habilidad, exactitud y gracia en pintar esa clase de mujeres, mezcla de picardía y sencillez, taimería y embuste (con un fondo recto). Sus entremeses de esta clase son de los mejores de nuestro teatro [1911: XCII].

En este sentido, Irene podría equipararse a daifas como la Chillona, la Chaves y la Escalanta, conocidas protagonistas de entremeses moretianos, y su discurso parodiando la honra bien podría recordar al de aquel entremés titulado *Las galeras de la honra*, que censura el excesivo celo por la honra y a quienes viven obsesionados y atribulados por ella hasta puntos absurdos.[26] Vale la pena transcribir el discurso íntegro de Irene, en el que, además de la burla del honor, se defiende el modo de vivir de las «picarillas»:

IRENE
Luces salgo a prevenir
y pues sola me provoco,
de soliloquear un poco
licencia vengo a pedir.
Mosqueteros, a estas pocas
coplas me dad la costumbre,
porque si ellas no dan lumbre
son de fuego vuestras bocas.
De honor y amor mi ama herida
se ve, y yo he de discurrir
de qué nos viene a servir
el honor en esta vida,
aquesta mental bambolla[27]
que es desdicha no tenella
y el que la tiene, con ella

[26] La graciosa, en clara parodia de la honra, condena a remar a galeras a los esclavizados por ella. «GRACIOSA Sepan vuestedes, señores, / que yo vengo despechada / contra aquellos que, de honrados, / sin gusto la vida pasan» [Lobato, 2003: 727].

[27] La cursiva es mía, y la he empleado en este soliloquio para subrayar los versos que se refieren directamente al honor.

no puede poner la olla.
Si por su honra una mujer
vive a la Puerta Cerrada,
por fuerza ha de ir la cuitada
a San Francisco a comer.
Honor la veda que acuda
a toda festividad,
honor la da gravedad
pero la tiene desnuda.
Honor la quita el paseo,
honor la da siempre susto,
honor la priva del gusto
y no la quita el deseo.
Honor nos hace groseras,
pues ¿de qué discurso en esto
sirve el honor si tras esto
no da pollos ni polleras?
Él las más noches condena
a ayuno a quien le ha tenido,
que parece que ha incurrido
en la Bula de la Cena.
Y al contrario desta flor,
miren qué vida en la villa
para cualquier picarilla
que no sabe qué es honor:
Ella se trata de holgar
y a esto sólo está dipuesta;
ella vive a puerta abierta
y ninguno la va a hurtar;
ella todo lo ha de ver,
su gusto a todo prefiere;
ella sale cuando quiere
y entra cuando ha menester.
No es pena faltarle el coche
y el tenerle es alegría;
si no vendimia de día
sale a rebuscar de noche.
Si se tapa de medio ojo
cuanto quiere ser parece,
come de lo que apetece

y no malpare de antojo.
Y en vida tan desigual
su gusto hace y no es error,
pues porque no tiene honor
a nadie parece mal.
Pues, honor pataratero,
¿de qué sirves o has servido
si no me das lo que pido
y me quitas lo que quiero?
Mas ya el soliloquio cesa,
pues salen Nise y Aurora,
que en este partido ahora
una juega, otra atraviesa;
y los músicos con ellas
a aumentar melancolías;
si estas penas fueran mías,
¡qué presto saliera de ellas! [vv. 1546-1617]

Me pregunto cómo encajaría este largo discurso jocoso en una tragedia de honor, pues parecen demasiados versos para una mera incursión cómica con función de réplica de algún pasaje 'serio'. Pero no es la única injerencia que parecería más propia de los géneros teatrales breves: es sorprendente la atrevida plática de Irene a Aurora acerca de las malcasadas, figura llevada con frecuencia a la literatura entremesil. No olvidemos que en la literatura satírico-burlesca de la época el matrimonio está muy denostado y suele presentarse como una fuente de sinsabores y amarguras sin cuento, lo que se desprende de las palabras de Irene, que son, además, una exhortación directa al adulterio, a la burla al marido, tema también habitual en esas piezas:

IRENE ¡Ay, señora! Esa pasión
tendrá remedio si quieres:
de las comunes mujeres
aprende aquesta lición.
Mujeres hay de tal masa
que les diera con cadena
menos susto un alma en pena
que su esposo entrando en casa;
y viendo que es mal forzoso
a puro fingir de miel

pasa a traguitos la hiel
del hígado de su esposo.
Más remedios no han fingido
las viejas para la cara
que ella al venir tiene para
las cosas de su marido.
Si es triste dice: «¿Qué tienes,
dueño mío?, ¿qué dolor?
¿Pues no te alegra mi amor?
¡Ay Dios, qué triste que vienes!
Hijo mío, ansí no estés,
mira que me das pesar…»
Y si le viera ahorcar
le tirara de los pies.
Si le ve venir severo
dice: «Bien mío, ¿tú airado?
No quiero estés enojado,
¡ea, digo que no quiero!
¡Templa ese enojo crüel!»
Y al cuello le echa los brazos
y para apretar los lazos
imagina que es cordel,
y fingiéndole un puchero
le enternece y le reporta,
que para comer le importa
saber manir el carnero.
Y tras esto, tanto espera
en el fin de su dolor
que le parece mejor
un luto que una pollera [vv. 1042-1081].

Otros rasgos entremesiles destacados de las mozas de mal vivir o «busconas» son su ruindad, su avidez por el dinero, su condición de alcahuetas[28] y las alusiones eróticas más o menos claras.

Ninguno de estos atributos se le escapa a esta aventajada criada: en el siguiente pasaje, en que todos se concentran, Irene exulta por haber logrado

[28] Otras graciosas de Moreto hicieron de alcahuetas, como Beatriz en *El lindo don Diego*, a la que dice Mosquito: «Ingeniosa Beatricilla, / que has hecho el papel mejor / que pudiera Celestina» [vv. 1890-1892, ed. Sáez Raposo en www.moretianos.com].

que su señora envíe un papel a Demetrio, y así deponga la resistencia que había mantenido a sus embates.

Patio de una quinta. Noche. No hay luz.

Irene ¡Con qué elegante oración
he movido su inquietud!
No hay honra a mi tentación;
señores, la persuasión
es grandísima virtud,
y está el príncipe en tocar
esta guitarra que espera.
Muy diestro debe de estar,
pues ha sabido templar
la prima con la tercera.
Mas considerando estoy
en lo poco que me envía,
que un sus no ha habido hasta hoy…
¿Si acaso piensa que soy
alcahueta de obra pía?
Si nada se le derrama
del bolsillo en su trompeta,
¿qué dirá de mí la fama?
Que el perro de la alcahueta
es mayor que el de la dama.
Ruines somos, yo y cualquiera;
por ser rico le soy fiel
sin darme; y si pobre fuera,
por mucho que el pobre diera
no hiciera nada por él;
porque el rico, aunque no da,
da esperanza y se le fía,
y el pobre, aunque dando está,
pensamos que no tendrá
para darnos otro día [vv. 2452-2481].

Son pasajes estos, y otros que no puedo incluir por razones de espacio, los que por su extensión y contenido justifican la proximidad con el tipo de discurso entremesil. Pienso que no es casual la coincidencia de la fecha de composición, representación e impresión de este drama con el preciso período en el que se sitúa

la práctica totalidad de la producción breve de Moreto: fue también entre 1644 y 1655 cuando se representaron treinta y tres loas, entremeses y bailes de los treinta y seis que compuso, cifra que supone más de un 90 % de las obras del género.

3. Discurso metateatral

Finalmente, deseo hacer notar la cantidad nada desdeñable de alusiones metateatrales por parte de los graciosos, que, sin duda, producirían un distanciamiento de la ficción trágica. Sus interferencias y continuos comentarios de la acción, aun en escenas de tensión o amor entre los protagonistas, han sido vistos por algunos como un error.[29] Sin embargo, el notable protagonismo de Greguesco e Irene en este sentido hace pensar que ese distanciamiento fue, como poco, intencionado. Ya en la primera jornada de la obra, el criado, en este caso hablando por el mismo Moreto, comenta al rey, sin venir a cuento, la difícil situación de los dramaturgos, en un parlamento totalmente ajeno a la trama de la comedia:

Rey — Mejor fuera una comedia.
Greguesco — Sí, mas la suelen silbar.
Rey — ¡Escribir bien!
Greguesco — No hay justicia:
si uno en un año una estrena
no hace nada, aunque sea buena;
si cada mes, con codicia,
una saca, no hay razón
que esto descontarle quiera.
Y en errando la primera
pierde la reputación.
Ni por dos buenas, ni aun ciento,
una mala se recibe.
Mas a favor del que escribe
trae la humanidad un cuento
contra el mal intencionado
que de espulgar la obra vive,
del que no es ángel y escribe [vv. 764-780].

[29] Ver Castillejo, 2002: 659. El crítico interpreta en este sentido las intervenciones del gracioso en varias piezas de Moreto.

Greguesco rompe constantemente la tensión con este tipo de alusiones, que devuelven al público a la realidad de la representación e insisten en la ficcionalidad de los hechos representados, quizá para insistir en la condición puramente teatral de los rígidos códigos del honor. Valgan algunas muestras de tales intervenciones, como el caso de la escena de los requiebros y lamentos premonitorios entre Alejandro y Nise; en medio de tanta amargura, así se dirige él a Irene:

Greguesco — Ahora, Irene, entra el coloquio
lacayuno.
Irene — Necio, aguarda,
que ahora toca a nuestros amos.
Greguesco — Dices bien, no me acordaba,
que siempre se acaba el paso
entre lacayo y lacaya [vv. 351-356].

En uno de los momentos más pasionales de la obra, cuando Alejandro descubre el adulterio, Greguesco recuerda al público que se trata de un «paso» teatral, que ha de salir luego «impreso»:

Alejandro — ¿Pues qué espera el dolor mío?
Pasos siento, el aire abraso.
Saca la espada.
Greguesco — Yo escurro, que en este paso
no quiero ser el judío.
Alejandro — A dudar lo que haré llego,
que sin luz y con la ofensa
que dudosa el alma piensa,
vengo a estar dos veces ciego.
Greguesco — Por dónde voy, ya de espanto
no sé; y pues este suceso
ha de salir luego impreso,
sacar dél no quiero un tanto [vv. 1758-1769].

En otro momento, Greguesco dice, ante tanta incertidumbre, que «por saber la mojiganga, / vive Dios, me hiciera tiras» [vv. 2392-2393], degradando así el desenlace y anticipándolo, al calificarlo de *mojiganga*. E Irene afirma, tras un soliloquio: «Mas divertirme no puedo, / que aunque está a escuras, alerta / conviene estar al enredo» [vv. 2482-2484], haciendo hincapié en el *enredo*

que vamos a presenciar. Aun a riesgo de reiterar, sugiero releer el discurso jacaresco de Irene (*cfr. supra*) parodiando el honor, que comienza dirigiéndose directamente a los mosqueteros, anunciando que va a «soliloquear un poco», y termina diciendo: «Mas ya el soliloquio cesa / pues salen Nise y Aurora [...] y los músicos con ellas / a aumentar melancolías» [vv. 1610-1615], indicando explícitamente la entrada de dos personajes e incluso de los músicos. Un último apunte en esta línea: cuando Alejandro ordena a Greguesco que no haga ruido, éste le dice que «Cada vez que siento el pie / pienso que piso avellanas» [vv. 2489-2490], quizá se refiere a los restos del consumo de frutos secos durante las representaciones.

Conclusión

Creo que las referencias textuales han sido suficientes para mostrar las peculiaridades de esta comedia. Pero vayamos por partes.

No se puede negar que es la fatalidad la que preside la concatenación de hechos de la obra, pues la trama se plantea a raíz de los efectos catastróficos que producen las injusticias perpetradas por el rey, se desarrolla con la resignación de Alejandro y Nise a su destino y con la lucha de Demetrio y Aurora contra el suyo, y termina con la muerte por la espada de la desdichada Aurora (siendo, por cierto, excepcional que mueran personajes de Moreto en escena, pues el autor huyó siempre de la truculencia), con el horror de Demetrio al quedarse sin su amada, con la crueldad de la ejecución del castigo en el rey y en el príncipe, que quedan tuertos y, finalmente, con la separación definitiva de Nise de su prima. Así las cosas, este drama se convertiría en una tragedia de honor. En esta línea, Mackenzie insiste en el carácter ideológico y esencialmente trágico de la obra, entiendo que salvándola en cierto modo de su opinión preestablecida sobre la escasa capacidad de Moreto para la tragedia:

> Lo que la obra realmente nos enseña o recuerda es que si el gobernante es tirano, la ley que promulga e impone con toda su fuerza se convertirá en arma de opresión y crueldad. Este drama moretiano bien merece el aplauso que al final el poeta nos pide, no sólo por su profundo contenido ideológico, sino porque está dotado de una gran calidad trágica. El que el rey tirano no pierda la vida al final sirve, lejos de disminuir, para intensificar nuestra tristeza, inquietud y presentimiento. Su personalidad nos deja del todo convencidos de que en el futuro este rey volverá a cometer injusticias igualmente atroces [Mackenzie, 1994: 125].

Lejos de mí dudar de la capacidad de Moreto para profundizar en sentimientos humanos y para la escritura de tragedias; prueba de ello son los bellísimos versos de la obra en torno a temas vitales como el amor, la ausencia y el dolor, desplegados con gran delicadeza y lirismo en varios pasajes del drama. Es más, creo sinceramente que si se hubieran limitado las intervenciones de los graciosos[30] en extensión[31] y se hubiera contenido el tono burlesco, chocarrero y las insistentes alusiones metateatrales, estaríamos ante una tragedia al uso: con gracioso, pero tragedia. Tampoco dudo de una intención remota de mostrar las consecuencias de la tiranía, tema tratado ya por Calderón, que más de una vez dramatiza sobre los efectos desastrosos de las decisiones de reyes imperfectos e incluso monstruosos, como el nuestro. Sin embargo, el contexto total de la obra me ha llevado a ver con más claridad cierta intención inmediata irónica: es el caso del cierre de la obra, como ya he comentado. Ironía que quizá habría que sobrentender o leer entre líneas. Lo que sí hay que reconocer sin demasiado esfuerzo es el continuo contrapunto, la constante réplica burlesca a los dos temas centrales de la obra: el honor y la tiranía. Réplicas que, por su extensión, por su tono o, simplemente, por estar situadas en los momentos álgidos de la trama, más consciente que inconscientemente, dan un giro a la obra, y muy probablemente al modo de recibirla el público, que fue con el mayor aplauso, lo que prueban las abundantes representaciones de *La fuerza de la ley* en su siglo[32] y en el siguiente.[33] Lo que me planteo aquí es de qué manera recibiría el

---

30 Es el caso de *Antíoco y Seleuco.*

31 Llegan al 25 % del total de versos, proporción altísima para una tragedia.

32 Además de la primera representación de 1651 en Toledo por Sebastián de Prado, uno de los autores más célebres del siglo, tenemos noticias de otra el 22 de enero de 1682 por la compañía de Simón Aguado, para Sus Majestades en Palacio [ver Shergold y Varey, 1982: 242], de tres más que fueron seguidas, los días 13, 14 y 15 de febrero de 1696 en el corral del Príncipe por la compañía de Manuel Vallejo [ver Shergold y Varey, 1979: 304 y 200] y de otras tantas en Valladolid, los años 1684, 1686 y 1692 [ver Mackenzie,1994: 184], y en 1690 [ver Alonso Cortés, 1923: 376].

33 De los datos obtenidos de la cartelera madrileña del XVIII [ver Andioc y Coulon, 1996], se deduce que era uno de los autores preferidos en los corrales de la corte por sus «comedias viejas», junto a Calderón, Rojas Zorrilla, Diamante y Matos Fragoso [ver Varey, Shergold y Davis, 1994: 132]. *La fuerza de la ley* se representó en el Teatro de la Cruz los días 11 y 12 de octubre de 1710 por la compañía de José de Prado, el 12 y el 14 octubre de 1714 por el mismo autor, los días 12 y 13 de noviembre de 1716 también con Prado, el 15 y el 16 de octubre de 1734 por Manuel de San Miguel, el 11 y 12 de octubre de 1745 por José de Parra, el 17 y 18 de abril de 1769 por Juan Ponce, entre el 19 y el 29 de noviembre por el mismo, y, finalmente, el 19 y 20 de junio de 1771 por Manuel Martínez, siempre con gran éxito de público. En el Teatro

público esta obra, hasta qué punto la inclinación burlesca no llegaría a constituir su mayor reclamo.

¿Podría tener que ver la opinión de Bances Candamo sobre nuestro dramaturgo, cuando dijo de él, desde la visión de la época y frente a la aceptación general de sus comedias,[34] que «fue Moreto quien estragó la pureza del teatro, con pocas reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo» [Bances Candamo, 1970: 30]? Así, Moir en su edición de *Teatro de los teatros*, reta al lector a responder a la siguiente pregunta: «¿Qué hay en la obra moretiana que tanto indigna a Bances? Dejo el problema para que el curioso lo resuelva» [Bances Candamo, 1970: 82]. Y me atrevo modestamente a afrontar la cuestión mediante el análisis de obras como ésta, respondiendo con dos preguntas que podrían resumir este estudio: ¿No sería esa ruptura constante del decoro a manos de graciosos como los de *La fuerza de la ley* la que desvirtúa códigos como el del honor y géneros tan puros como el de la tragedia? ¿No sería la irrupción descarada en obras trágicas de pasajes propios de géneros «menores», como el entremés y la comedia burlesca, lo que llevó a Moreto a dejarse arrastrar del «vulgar aplauso del pueblo»?

Efectivamente, a medida que avanzan las décadas, los patrones de determinado tipo de dramas sufrían el lógico desgaste genérico y los dramaturgos buscaron nuevos caminos para mantener la atención de un público exigente, ávido de novedades. En el caso de Moreto, y siguiendo la metodología planteada para *La fuerza de la ley*, propongo un estudio del contexto total de las obras dramáticas que de un modo u otro traten el tema del honor, mediante el análisis de los diferentes tipos de discurso empleados, sobre todo los que emiten los personajes que asumen la «graciosidad». Como he intentado demostrar en el caso de *La fuerza de la ley*, el análisis de parámetros como la extensión de los discursos cómicos y metateatrales, la funcionalidad, el lugar que ocupan en el

del Príncipe, hubo representaciones de esta comedia el 10 de diciembre de 1718 por José de Prado, el 13 de octubre de 1735 por Manuel de San Miguel, y hasta los días 25 y 26 de octubre de 1775, por Eusebio Ribera. Asimismo hay representaciones documentadas de *La fuerza de la ley* en Valencia el 13 de septiembre de 1717 [ver Juliá Martínez, 1933: 131], en Sevilla en 1771 y 1772 [ver Aguilar Piñal, 1974: 85] y en Barcelona en 1786 [ver Par, 1929: 506].

[34] Como es sabido, Gracián le alabó en *El Criticón*, denominándole «el Terencio de España», Lanini lo incluyó entre los autores más famosos de su tiempo en su «Pintura de los poetas más conocidos» (en *Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España*, Zaragoza, Diego Dormer, 1672) y fue elogiado también por autores de la talla de Sor Juana Inés de la Cruz o Álvaro Cubillo de Aragón. Otro hecho que demuestra su popularidad es que sus obras fueron llevadas a las tablas por los *autores* de comedias más conocidos de la época.

drama, se puede y debe aplicar a otras comedias del autor para determinar en qué medida el exceso que suponía la reiteración de algunos tipos dramáticos pudo propiciar, como un reto, estas curiosas mixturas de temas, discursos e intenciones.

Bibliografía

Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo/Cátedra Feijoo, 1974.

Alonso Cortés, Narciso, «El teatro en Valladolid», *Boletín de la Real Academia Española*, 10 (1923), pp. 366-386.

Andioc, René, y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808),* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII,* Madrid, Cátedra, 1995.

Bances Candamo, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos,* ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.

Beysterveldt, Antony van, «La inversión del amor cortés en Moreto», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 1, 283 (1974), pp. 88-114.

Borrego Gutiérrez, Esther, «*Los amantes de Teruel*, comedia burlesca de V. Suárez de Deza» (estudio introductorio, nota textual, sinopsis métrica, texto y notas críticas), en *Comedias burlescas del Siglo de Oro,* edición del GRISO, dir. Ignacio Arellano, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica, 13, vol. II, 2001, pp. 23-160.

—, y Bermúdez Gómez, Javier, «La comedia burlesca o el enredo verbal», en *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997,* eds. Felipe Blas Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, Col. Corral de Comedias, 8, 1998, pp. 285-304.

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Castañeda, James Agustín, *Agustín Moreto,* New York, Twayne Publishers, 1974.

Castillejo, David, *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro,* Madrid, Ars Millenii, 2002.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII,* Madrid, Bailly-Bailliére, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911, vols. 17 y 18.

Fradejas Lebrero, José, «Sobre la fuente de *La fuerza de la ley* de Moreto», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986, coords. Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, Pamplona, Eunsa, 1987, pp. 95-110.

García Martín, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.

Juliá Martínez, Eduardo, «Preferencias teatrales del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española,* 20 (1933), pp. 113-159.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

López de Abiada, José Manuel, «Sobre el honor en tres comedias menores de Moreto: *La fuerza de la ley*, *La traición vengada* y *Primero es la honra*», en *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa: atti del convegno internazionale (Losanna, 14-16 novembre 2002),* coords. Alberto Roncaccia, Massimiliano Spiga y Antonio Stäuble, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 265-314.

Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Lobato, María Luisa, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.

Par, Alfonso, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española,* 16 (1929), pp. 326-346, 492-513 y 594-614.

Paz y Melia, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass/Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934, 2 vols.

Pellicer, José, *Avisos históricos,* selección y edición de Enrique Tierno Galván, Madrid, Taurus, 1965.

Sánchez-Arjona, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, A. Alonso, 1887.

Serralta, Frédéric, «Agustín Moreto y Cavana (o Cavaña), 1618-1669», en *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 189-190.

Shergold, Norman Davis, y Varey, John Earl, *Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. VI, 1979.

—, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. IX, 1982.

—, con la colaboración de Charles Davis, *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico,* London, Tamesis Books/Comunidad de Madrid, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. IX, 1989.

Varey, John Earl, Shergold, Norman David, y Davis, Charles, *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudios y documentos,* London/Madrid, Tamesis Books/ Fundación Caja Madrid, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. XII, 1994.

Vega Carpio, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias,* ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

El teatro de Agustín Moreto en la escena española (1939-2006)

Luciano García Lorenzo
CSIC, Madrid

Una de las asignaturas pendientes en el estudio sobre el teatro clásico español es la recopilación y el análisis de su presencia en los escenarios. Curiosamente, hay monografías dedicadas a la presencia teatral, y en ella los clásicos, en siglos anteriores al XX[1] y, sin embargo, carecemos de información amplia, precisa y sistematizada de la pasada centuria y lo que va de la presente. Manuel Muñoz Carabantes llevó a cabo una Tesis Doctoral en 1992 en torno al período 1939-1989, pero el trabajo no ha sido publicado;[2] posteriormente algunos nos hemos dedicado a autores[3] y obras concretas, a la labor de ciertas compañías precisas, al trabajo de la iniciativa pública,[4] a la importancia de los festivales

---

[1] Recuérdense las bibliografías de Simón Díaz y Herrero Salgado para el siglo XVII, Mireille Coulon y René Andioc para el XVIII, Irene Vallejo y Pedro Ojeda para parte del XIX, Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos para algunos años del primer tercio del XIX. Para Barcelona, véanse los trabajos de Enric Gallén, María Teresa Suárez Roca y Joseph Maria Sala Valldaura, entre otros.

[2] *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*, Tesis dirigida por Luciano García Lorenzo, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

[3] Un excelente testimonio para un autor concreto es el libro de García Santo-Tomás [2000]; para el teatro cervantino sigue siendo importante el trabajo de Muñoz Carabantes [1992: 141-194].

[4] Siguen siendo imprescindibles los volúmenes *Historia de los teatros nacionales. I y II* [1993-1995]. Debe añadirse también, en esta línea, el libro de Cañizares Bundorf [2000]. Para los años más recientes, véase el artículo de García Lorenzo [2004: 545-560], con información final de carácter bibliográfico y, en especial, del Festival de Almagro. Por supuesto, absolutamente necesarias para la labor son las *Actas* de este festival, que se vienen publicando desde sus comienzos, aunque algunos años no llegaron a editarse.

y, especialmente, el de Almagro; al continuado, aunque irregular en ciertos períodos, trabajo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico,[5] a recoger y analizar la dedicación de ciertos directores…,[6] pero, insisto, todavía falta el libro o los libros que nos ofrezcan la catalogación de los montajes con los datos pertinentes y, naturalmente, el análisis adecuado y en conjunto de esos datos. Sabemos, por supuesto, que Calderón y Lope son los más representados, como no podía ser de otra manera, y sabemos también que los entremeses de Cervantes llegan a la escena incluso más que las primeras obras de nuestras figuras más señeras, pero también debemos completar estas afirmaciones diciendo que Shakespeare se representa más que cualquier clásico español y hay que tener muy en cuenta que esa presencia de los entremeses de Cervantes viene como consecuencia de que a esas piezas se han acercado y se acercan muchos grupos de carácter universitario, semiprofesional e incluso aficionado. En fin, para la información existente hasta hace muy poco y que se completaría con escasos trabajos posteriores, remitimos a la bibliografía recogida por Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada en un reciente volumen de la Compañía Nacional;[7] esta publicación —*Cuadernos de Teatro Clásico*— acoge en ella un excelente material, que deberá tenerse en cuenta siempre, sobre todo por lo que se refiere a partir de 1986, fecha que marca la presentación de su primer montaje: *El médico de su honra*.

Por lo que se refiere a Moreto, muy escasa es la atención que han recibido sus montajes. Hace ya bastantes años dediqué algunas páginas a la puesta en escena y a la recepción de *El desdén, con el desdén* por la Compañía Nacional de Teatro Clásico [1993: 557-572] y Huerta y Urzáiz al mismo montaje dedican la suya en el volumen citado y por ellos coordinado [2006: 191-196]. El resto de la información se encuentra dispersa en periódicos y revistas de carácter general, haciéndose eco de los estrenos principales; de toda ella habrá que partir para elaborar un estado de la cuestión en lo que se refiere a la recepción por parte de la crítica de estas publicaciones.

---

[5] Pueden consultarse los materiales de la Compañía Nacional de Teatro Clásico [2006].

[6] Véanse, entre los escasos trabajos de importancia dedicados a directores, *Luis Escobar y la vanguardia* [2001], con excelentes estudios, entre otros, de Aguilera Sastre y Rubio Jiménez; García Lorenzo y Peláez Martín [2002]; y también Oliva [2006].

[7] *Cuadernos de Teatro Clásico*, 22 (2006). Número dedicado a *Clásicos entre siglos. Un recorrido por las puestas en escena de los clásicos en España a lo largo del siglo XX y principios del XXI.*

Nuestra intención en este trabajo es ofrecer, por una parte, los materiales que hemos encontrado de las puestas en escena de las obras de Moreto; teniéndolos en cuenta, realizamos, por otra parte, un análisis de todos estos datos para llegar a una serie de conclusiones, que, al menos, dejen en estas páginas un panorama justificado de lo que ha sido la presencia de Moreto en España,[8] dejando para otro momento el estudio de su recepción.

La primera afirmación que podemos hacer es que Moreto está presente en los escenarios españoles de las últimas décadas con 29 puestas en escena individuales de sus obras y tres montajes colectivos en los que se representaron algunas de sus obras más breves. No es, realmente, y como es lógico, la presencia de Lope, Tirso o Calderón, pero sí es, tras ellos, uno de los más presentes en los escenarios.[9] En cuanto a los textos presentados, con Moreto se cumple ese canon establecido para la mayor parte de los autores clásicos en el siglo XIX. Efectivamente, las dos terceras partes de los estrenos son de *El lindo don Diego*; las cifras son éstas:

El lindo don Diego: 19 montajes.
El desdén, con el desdén: 4 montajes.
De fuera vendrá…: 3 montajes.
No puede ser… el guardar a una mujer: 1 montaje.
El parecido en la corte: 1 montaje.
Las travesuras de Pantoja: 1 montaje.
Obras breves en espectáculos de diversos autores: 3 montajes.

Sin llegar a las cifras de *La vida es sueño*, *Fuenteovejuna, El alcalde de Zalamea, El burlador de Sevilla, El caballero de Olmedo* o algunos entremeses de Cervantes, lo cierto es que *El lindo don Diego* sí ha tenido una presencia continuada, aunque intermitente, en los escenarios. Es verdad, también, que no pocas de estas puestas en escena lo han sido por teatros universitarios, teatros semiprofesionales e incluso por compañías de teatro infantil y juvenil, pero eso ha ocurrido con todos los autores y fácil es constatarlo consultando los listados correspondientes. Moreto tardó en llegar a escena después de la Guerra Civil

[8] Como se verá, también alguna información de montajes de Moreto en el Festival de El Paso. Es un reconocimiento a la labor del primer festival de teatro clásico español.

[9] Sí fue Moreto, con Calderón, uno de los preferidos en el siglo XVIII; véase Palacios Fernández [1990: 43-64]. Por supuesto, interesa consultar los datos en el libro de Andioc y Coulon [1996].

—el primer montaje es de 1951—, pero a partir de este momento sí pudieron verse sus textos con cierta regularidad.

Si tuviéramos que dejar constancia de los mejores espectáculos, tendríamos que recordar, en primer lugar, algunos de *El desdén, con el desdén*. Precisamente ese año de 1951 Luis Escobar junto a Huberto Pérez de la Ossa estrenaron en el Teatro María Guerrero la pieza de Moreto, con unos responsables de escenografía, figurines, música, etc., de primera línea y baste recordar precisamente al encargado de esa música incidental que fue Joaquín Rodrigo. En cuanto a los actores, leer hoy los nombres y verlos juntos da idea de la importancia del elenco: Blanca de Silos, Guitart, Rodero, Enma Penella, Rafael Alonso y un jovencísimo Marsillach, entre otros. Este montaje de Escobar y Pérez de la Ossa era el resultado de una dedicación a los clásicos, sobre todo por parte del primero, con una compañía calificada de nacional que se puso en marcha después de la Guerra y que produjo la mayor parte de los mejores espectáculos de aquellos años. La razón, naturalmente, es que estas compañías nacionales contaban con los mejores teatros, los mejores medios y, aunque muy limitados, también los presupuestos para contratar actores, elaborar la escenografía, etc. Por otra parte, la utilización ideológica de los clásicos en los años cuarenta como afirmación de valores patrióticos y religiosos casi había desaparecido; Luis Escobar y con él otros directores estaban, como se ha dicho ya, por encima de las consignas oficiales y el resultado de sus montajes no respondían a la propaganda del Régimen. En 1951, el María Guerrero ofrecerá primero *La dama boba* y después, ya en noviembre, *El desdén, con el desdén*, permaneciendo en el escenario durante cincuenta días; no eran las cien representaciones que alcanzó la obra de Lope, pero tampoco muchos montajes de clásicos han llegado después a ese número. Aguilera Sastre recuerda la reseña de Cristóbal de Castro:

> La escenografía, un alarde de propiedad, suntuosidad y buen gusto. Los cuadros palatinos, con músicos, heraldos y escuderos; las fiestas de las cintas y el baile cortesano de las Máscaras culminaron en el sorprendente decorado giratorio del jardín, cuya aparición levantó un aplauso entusiástico. La música, de Joaquín Rodrigo; la coreografía, de María Esparza; el decorado y los figurines, de Vicente y Carlos Viudes, correspondieron al espectáculo con aportaciones de gran gala. En cuanto a la dirección, de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, recibió anoche, por exhumación tan feliz, la unánime y ferviente salutación del público, con reiteradas ovaciones. Así se rememoran clásicos tan modernos como Moreto y se continúa la historia del Siglo de Oro, que es continuar la Historia de España [2001: 38].

Aunque todavía con el resabio de identificar la cultura áurea con esa cierta manera de explicar la Historia de España, que ya hemos mencionado, los datos de Cristóbal de Castro nos hablan ya de aciertos y de bondades en esta puesta en escena.

Sin desmerecer, por supuesto, el montaje que de *El desdén, con el desdén* hizo Jesús Cracio, en 1997, la versión escénica de esta comedia que mayor repercusión ha tenido es la dirigida por Gerardo Malla en 1991 y con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Un delicioso texto y una preciosa presentación la de Malla, que contó con unos actores ilusionados que disfrutaron del montaje y, sobre todo, con cuatro actrices —Adriana Ozores, Laura Cepeda, Natalia Menéndez y Cristina Juan— que fabricaron una fiesta ligera e intrascendente, si se quiere, pero llena de color, música, divertimento, sensualidad…, una fiesta que gozaron los espectadores españoles, pero también los de Buenos Aires, Bogotá y Medellín. A la recepción de público y crítica ya dediqué algunas páginas hace años en un trabajo ya citado, pero remito ahora al también mencionado de Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada, que han visto en ella, sobre todo, esos elementos carnavalescos tan presentes en todo nuestro teatro áureo.

Por lo que se refiere a la más popular de las obras de Moreto, *El lindo don Diego*, la primera puesta en escena de importancia y de carácter profesional no será hasta 1963, coordinada por otro director al que podemos aplicar las mismas afirmaciones hechas antes sobre Luis Escobar y en torno a la labor y a la actitud de ambos ante el oficialismo. Se trata de Cayetano Luca de Tena, gran amante de nuestro teatro clásico, y —ya lo hemos escrito en otras ocasiones— al que no se ha hecho justicia todavía a la hora de hacer un balance de la historia de las puestas en escena de la segunda mitad del siglo XX. En esta ocasión, *El lindo don Diego* se presentó en el Teatro Español, del cual era director Luca de Tena, y con un elenco también excepcional: Carmen Bernardos, Maite Blasco, Alicia Hermida, Armando Calvo, Gerardo Malla (que luego montará un Moreto), entre otros nombres. Y un actor que abrirá la trilogía de profesionales que mejor han encarnado el personaje de Moreto, Juanjo Menéndez, el cual repetirá posteriormente en, al menos, otro montaje.

Los otros dos actores que en años posteriores ofrecerán el texto de Moreto magistralmente son Francisco Portes y Fernando Conde. El primero hará el papel de don Diego con otro director —Juan Pedro de Aguilar— y también dirigirá y lo interpretará con su propia compañía repetidamente, remontará en varias ocasiones su montaje con diferentes actores, recorrerá España varias

temporadas con él y también lo ofrecerá en Estados Unidos y México en diferentes lugares, sobre todo de carácter universitario. Por lo que se refiere a Fernando Conde, el éxito de su interpretación más reciente, con dirección de Denis Rafter, ha sido uno de los acontecimientos más destacados de las dos recientes temporadas. Rafter acertó plenamente en muy diversos aspectos de su puesta en escena, pero Fernando Conde acaparó el interés de numerosos lugares, pues este montaje ha sido uno de los dos o tres que mayor número de felices representaciones han llevado a cabo recientemente [*cfr.* Carrión, 2007: 443-454]. Pérez Rasilla ha dedicado su atención a diferentes montajes de la más popular de las comedias de Moreto y a él remitimos [2007: 421-442], evitando repetir lo que en el Congreso que albergó este trabajo citábamos sin haber aparecido todavía el libro sobre *El figurón*, volumen, por otra parte, indispensable para acercarse al mundo moretiano de ese personaje.

No se puede hacer un adecuado balance de la atención dedicada a *El lindo don Diego* sin recordar una puesta en escena, anterior en bastantes años a la de Luca de Tena; me refiero a la que dirigió Jacinto Higueras Cátedra, estrenada en el Teatro María Guerrero en 1955 y con un grupo universitario. Es más, comentar este montaje es rendir el homenaje que se merecen los numerosos grupos de muy diferentes universidades y que en no pocas ocasiones se acercaron a *El lindo don Diego*, antes, como vemos, que lo hicieran compañías de carácter público o privado, y así queda constatado si nos acercamos al listado que ofrezco al final de este trabajo. Jacinto Higueras Cátedra era hermano de Modesto Higueras, había trabajado en La Barraca de Lorca, y se hizo cargo del Teatro Español Universitario Nacional al marchar éste a principios de 1952 a la República Dominicana. Cátedra montará hasta 1955, además de la comedia de Moreto, otras obras clásicas y contemporáneas y, entre las primeras, *La vida es sueño*, de Calderón; *Santiago el verde*, de Lope de Vega y varios entremeses cervantinos. Del montaje de *El lindo don Diego* escribió Alfonso Feliú en la revista *Signo* (junio de 1955):

> La noche estuvo cargada de risas y aplausos de un público que llenaba la sala y celebraba complacido el fluido diálogo de la comedia y el acierto de su representación, porque realmente es gracioso y oportuno el diálogo, y realmente también fue meritoria la labor de los intérpretes, sueltos de movimientos, acertados en el gesto y hábiles en el difícil recitado del verso clásico [...]. Buena y con perfecto sello de disciplina, la dirección de Cátedra. Acertados los decorados de Caballero y López Sancho [por López Vázquez]. Feliz la adaptación de Morales. El público rió con ganas y aplaudió con sinceridad. Si siempre ocurriera así...

¡otro gallo nos cantara!, porque en verdad que todos salimos complacidos de la velada. Nuestra enhorabuena por ello al Teatro Español Universitario en todo su conjunto.[10]

En fin, y referido a *El lindo don Diego*, cabe dejar constancia del trabajo llevado a cabo por Antonio Guirau. Este director creó el «Pequeño Teatro de Madrid» y también la «Compañía Popular de Teatro de Madrid», con los cuales recorrió media Europa, representó en universidades y otros espacios escénicos de Estados Unidos y Canadá y llevó a los clásicos por numerosísimos centros escolares (por supuesto que también para adultos) de Madrid y de otros lugares de España. Entre los montajes que llevó a cabo, es de recordar *La discreta enamorada* y *El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, *La dama duende*, de Calderón, *Don Gil de las calza verdes*, de Tirso… El entusiasmo de Guirau era contagioso y por justicia debe ser recordado como una de las personas que más hizo por los clásicos en la España que le tocó vivir.

Un recurso que encontramos con frecuencia, sobre todo por compañías no profesionales o semiprofesionales, es elaborar un espectáculo con obritas cortas, especialmente entremeses, ya sea de un autor —tal como antes hacíamos referencia a Cervantes— o, y sobre todo, de varios autores. Teniendo esto en cuenta, dedicaré algunas líneas a tres montajes en que Moreto es sólo una parte de los mismos. El primero data de 1963 y es una representación de «teatro bilingüe», según hemos recogido (seguramente de estudiantes o actores no profesionales), en la cual se daban fragmentos de obras de autores en inglés y también otros en castellano, tanto clásicos como contemporáneos y también del infante don Juan Manuel. El segundo, también por una compañía no profesional (es un ejercicio por parte de una escuela de teatro), lleva el título de *Esquina, paliza y corte*, en el cual están Lope de Rueda, Moreto y Salas Barbadillo. De ambos espectáculos no sabemos lo que se eligió de Moreto, pero sí está recogida la piececita que en el montaje titulado *Clásicos locos* puso en escena Fernando Urdiales en 1995 y que fue *El retrato vivo*. Naturalmente, esta puesta en escena de «Teatro Corsario», con Urdiales a la cabeza, nada tiene que ver con los otros dos, pues fue un muy digno y muy divertido montaje, como demostró en Almagro y en decenas de otros lugares.[11]

[10] Ofrece el propio Cátedra este texto en su página: www.higuerasarte.com/jh-teu.htm

[11] Estamos seguros de que hay más puestas en escena de las obras de Moreto por parte del tipo de compañías o agrupaciones como las dos primeras que hemos citado en este párrafo. Y no sólo, claro, dedicadas a piezas de Moreto sino también a cualquiera de los autores clá-

Un aspecto del que me gustaría dejar constancia es el que se refiere a los adaptadores o versionadores de las obras de Moreto. Como ocurre con la labor en este campo dedicada a todos los autores de nuestro Siglo de Oro, encontramos nombres de máxima importancia y no sólo en su dedicación al teatro, sino también en la poesía, fundamentalmente, y también en la novela, en la crítica o en el ensayo. Varios nombres, pero suficientes como testimonio: el propio Luis Escobar, los poetas Rafael Morales y José García Nieto, los dramaturgos Francisco Nieva y José Luis Alonso de Santos… Si a esto añadimos, como ya hemos recordado, músicos como Joaquín Rodrigo o Claudio Prieto, o artistas de otros campos, como es el caso de José Caballero o Mingote, nuestra afirmación queda bien ejemplificada. Precisamente creo que es en lo relativo a las adaptaciones donde queda un trabajo enorme por hacer. Sabemos muy poco, poquísimo de la labor llevada a cabo con los textos y falta, aunque sólo sea una aproximación sistematizada, un examen de lo realizado en las últimas décadas. Y es que sabemos más de las refundiciones decimonónicas que de las versiones textuales posteriores. Por suerte, además, y desde hace ya bastantes años, tenemos ediciones de muchas de esas adaptaciones y posiblemente más aún de filmaciones de alguna representación. Apasionante, por ejemplo, debe ser acercarse a las varias decenas de textos de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y ver el trabajo que allí han hecho desde Fernando Savater a Claudio Rodríguez, de Juan Germán Schroeder a Francisco Ayala, de Adolfo Marsillach a Carlos Bousoño, de Torrente Ballester a Francisco Nieva, de José Hierro a Rafael Pérez Sierra, de Caballero Bonald a Alonso de Santos, de Eduardo Vasco a Carmen Martín Gaite…[12]

Falta pues —y hay que ver de qué manera— no sólo un estudio sino una catalogación completa y adecuada de todo lo que se refiere a la presencia de los clásicos en la televisión (y en el cine). En el caso de Moreto hemos recogido los datos de tres versiones de dos de sus obras, que fueron emitidas en su momento por Televisión Española y dentro de dos espacios —«Teatro de siempre» y «Estudio 1»— de una extraordinaria importancia para la historia del teatro y de la televisión, así como desde el punto de vista social en su

---

sicos, incluidos, por supuesto, Shakespeare y Molière. El tiempo irá completando nuestras informaciones.

[12] A dos versiones hemos prestado especial atención, una de ellas precisamente de Carmen Martín Gaite (*El burlador de Sevilla*) y la otra de Luis Alberto de Cuenca (*La gran sultana*), como también, en menor medida, hemos hecho referencias a otras versiones. Remitimos a la bibliografía de Huerta Calvo y Urzáiz Tortajada [2006].

momento: ver teatro para miles y miles de personas fue verlo en la pequeña pantalla y nada más. Las versiones que citamos estuvieron dirigidas por dos personas que también se acercarían a Moreto montando obras en el teatro; se trata de Josefina Molina —*El lindo don Diego* (1969) y *De fuera vendrán que de casa nos echará* (1970)— y Francisco Abad con *El lindo don Diego* (1973). La primera se responsabilizaría de uno de los primeros montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico —*No puede ser… el guardar a una mujer*, no muy bien acogida por la crítica— y el segundo de *El lindo don Diego*, al igual que en televisión. En fin, hay que recordar también que algunos de los actores que habían hecho este último texto fueron elegidos por Josefina Molina, como también lo hizo Francisco Abad y, entre ellos, Juanjo Menéndez y Francisco Portes.

Obras de Moreto en escena (1936-2006)

Ofrecemos los datos que hemos podido recoger de los montajes de obras de Moreto desde 1939, aunque el primer estreno, como puede comprobarse, es de 1951. Completamos la información que ofrecía hasta 1989 Manuel Muñoz Carabantes en su tesis citada. Damos noticias de las presentaciones que ha habido en el Festival de El Paso, en Estados Unidos, el primer festival dedicado al teatro clásico español. Naturalmente, este listado se irá completando con todas aquellas aportaciones que, como es lógico, irán apareciendo.

El desdén, con el desdén

Adaptación y dirección: Luis Escobar Kirkpatrick y Huberto Pérez de la Osa.
Decorados: Vicente Viudes, realizados por López Sevilla.
Figurines: Vicente y Carlos Viudes.
Música de escena: Joaquín Rodrigo.
Músicos: María Luisa Romero y Enrique Cerro.
Intérpretes: Compañía del Teatro Nacional, con Blanca de Silos, Enrique Guitart, Gaspar Campos, José María Rodero, Mercedes Albert, Emma Penella, Rafael Alonso, Amparo Gómez Ramos y Adolfo Marsillach.
Lugar y fecha: Teatro María Guerrero de Madrid, 16 de noviembre de 1951 a 6 de enero de 1952.

El lindo don Diego
Adaptación: Rafael Morales.
Dirección: Jacinto Higueras Cátedra.
Decorados: José Caballero y José Luis López Vázquez.
Intérpretes: Cecilia Ferraz, Amelia y Aurora Hermida, Carmen Ortega, Miguel de la Vega, Leopoldo Rodao, Pablo del Rey, Ramón Corroto, Francisco Valladares, Luis Morris y Rafael Esteban.
Lugar y fecha: Teatro María Guerrero de Madrid, 15 de junio de 1955.

El lindo don Diego
Intérpretes: Teatro Español Universitario de Valladolid, con Jaime Redondo.
Lugar y fecha: Teatro Español de Madrid, mediados de abril de 1956 (IV Festival Universitario de Arte).

Las travesuras de Pantoja
Dirección: José María Loperena.
Intérpretes: Teatro Español Universitario de Barcelona.
Lugar y fecha: Teatro de Romea de Murcia, 3 o 4 de abril de 1959 (Festival Nacional de Teatro Universitario).

El lindo don Diego
Adaptación: José García Nieto.
Dirección: Cayetano Luca de Tena.
Escenografía: Vicente Sainz de la Peña.
Vestuario: Carlos Viudes.
Música: Gerardo Gombáu-Guerra.
Intérpretes: Carmen Bernardos, Maite Blasco, Alicia Hermida, Juanjo Menéndez, Armando Calvo, Antonio Gandía, Miguel Ángel, José Torremocha, Carlos Alemán, Gerardo Malla.
Lugares y fechas: Teatro Español de Madrid, 14 de febrero a 10 de abril y del 7 al 12 de mayo de 1963; Teatro Griego de Montjuich (Barcelona), julio del mismo año.

Representación de teatro bilingüe con fragmentos de obras de Shakespeare, Tennessee Williams, Arthur Miller, infante don Juan Manuel (en adaptación de Casona), Lope de Vega, **Agustín Moreto**, Luis Vélez de Guevara, Benavente

y García Lorca.

Dirección: José Franco y Natacha Seseña.

Lugar y fecha: Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, 18 de enero de 1963.

El lindo don Diego

Dirección: Juli Leal.

Intérpretes: Joseph Manuel Gil Baquero.

Fecha: año 1968. Gira por la región valenciana.

De fuera vendrá quien de casa nos echará

Dirección: Francisco Abad.

Intérpretes: Alberto Fernández, Blanca Sendino…

Lugar y fecha: Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real), junio o principios de julio de 1970 (IV Ciclo de Teatro Clásico Dramático, organizado por TVE 2).

El lindo don Diego

Adaptación: Enrique Ortenbach.

Dirección: Joan María Gual.

Intérpretes: Compañía de Teatro Nacional Joseph María Folch i Torres. II Ciclo de teatro para escolares.

Lugar y fecha: Carpa en Can Serra de Hospitalet de Llobregat (Barcelona), 10 de mayo de 1971.

El lindo don Diego

Adaptación: Antonio Mingote.

Intérpretes: Juanjo Menéndez, Marisol Ayuso, Almudena Cotos, María Kosty, Augusto García Flores, Fernán Tejela, José María Portillo.

Lugares y fechas: Teatro Rojas de Toledo, 29 de octubre de 1972; Teatro Zorrilla de Valladolid, noviembre del mismo año.

El lindo don Diego

Dirección: Antonio Guirau.

Espacio escénico: Juan Pedro de Aguilar.

Intérpretes: Compañía de Teatro Popular de la Villa de Madrid, con Carlos Mendy, Vicente Gisbert, Mary Luz Olier, Carolina Cortés, Miguel Caiceo,

Irene Villar, Manuel de Blas y Julio Gavilanes.
Lugar y fecha: Plaza de Vázquez de Mella, de Madrid, agosto de 1980.

El lindo don Diego
Dirección: Ángel Mayoral Castro.
Intérpretes: Grupo «Grufare».
Lugar y fecha: Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real), 1 de julio de 1983 (Encuentro Juvenil de Teatro Clásico).

Esquina, paliza y corte
Dramaturgia sobre textos de Lope de Rueda, Agustín Moreto y Salas Barbadillo.
Dirección: Javier Vicente Blanco.
Intérpretes: «Aristófanes», Escuela de Teatro.
Lugares y fechas: Valladolid, 20 de diciembre de 1983; Bergidum de Ponferrada (León), 11 de marzo de 1984.

El lindo don Diego
Intérpretes: Taller de Teatro Clásico «Jácara», de Alicante.
Lugar y fecha: Encuentro nacional de Teatro Clásico para Grupos Jóvenes en Almagro (Ciudad Real); entre el 1 y el 7 de julio de 1986.

El lindo don Diego
Intérpretes: «Pedregal Teatro», Campaspero (Valladolid).
Lugar y fecha: Muestra de Teatro Provincia de Valladolid, entre mayo y diciembre de 1989.

No puede ser… el guardar a la mujer
Adaptación: José Luis Alonso de Santos.
Dirección: Josefina Molina.
Escenografía y vestuario: Julio M. Galán.
Música: José Nieto.
Intérpretes: Compañía Nacional de Teatro Clásico, con Juan Calot, Ana Gracia, Miguel Ayones, Alfredo Alba, Antonio Valero, Manuel Luque, José Carlos Montalbán, Mercedes Lezcano, Resu Morales, Roberto Cruz, Beatriz Bergamín, Félix Cubero, Alfonso Nsue.

Lugares y fechas: Claustro de los Dominicos, IX Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), 19 de septiembre de 1987; Teatro de la Comedia de Madrid, 9 de abril de 1987.

El desdén, con el desdén

Intérpretes: Grupo «Crápula», de Murcia.
Lugar y fecha: Encuentro Nacional de Teatro Clásico para Grupos Jóvenes en Almagro (Ciudad Real), entre el 26 de junio y el 2 de julio de 1987.

El lindo don Diego

Adaptación y dirección escénica: Francisco Portes.
Intérpretes: Compañía de Teatro de Francisco Portes, con Carlos Mendy, Carmen Robles, Concha Goyanes, Francisco Portes, Juan de Luis, Julia Trujillo, Luis Lorenzo, Luisa Armenteros, Pablo Isasi, Pepe Lara, Salvador Bueso.
Lugar y fecha: Corral de comedias de Almagro, 17 de julio de 1990.

El desdén, con el desdén

Adaptación: Francisco Nieva.
Dirección: Gerardo Malla.
Escenografía y vestuario: Mario Bernedo.
Música: Claudio Prieto.
Coreografía: Ana Yepes.
Iluminación: Juan Gómez Cornejo.
Intérpretes: Enric Majó, Manuel Galiana, Miguel Palenzuela, Rafael Ramos de Castro, Juan Sala, Adriana Ozores, Laura Cepeda, Natalia Menéndez, Cristina Juan y Francisco Xavier Monteiro.
Músicos: Moisés Gómez, Celia Klotzman, Dagmar Remtova, Tomás Zamorano, Santiago Rojo y Alejandro Corostola.
Soprano: María Eugenia Martínez.
Lugar y fecha: Plaza de Santo Domingo de Almagro (Ciudad Real), 4 de julio de 1991.

El lindo don Diego

Dirección: Fuensanta Muñoz.
Intérpretes: Zoe García, Inma Roca, Silvia Borrego, Hakim Abderramán, Chari Serrano, Nieves de la Cruz, Nayua Ahmed y Jesús López.
Lugar y fecha: Instituto Abyla de Ceuta, 10 de abril de 1992.

De fuera vendrá… (quien nos echará de casa)

Versión: Josefina García Aráez y Juan Polanco.
Dirección: Juan Polanco.
Escenografía: «Trama».
Vestuario: Gabriel Besa.
Iluminación: Rafael Menéndez.
Intérpretes: Compañía La Butaca, con César Sánchez, Jesús Ruyman, Juan Polanco, Borja Elgea, Mercedes Espinosa, Ana Otero, Ites Menéndez, Miguel Foronda y Claudio Sierra.
Lugar y fecha: Sala Cuarta Pared de Madrid, 20 de abril de 1994. Espectáculo producido con la colaboración de la Comunidad de Madrid.

El lindo don Diego

Adaptación: Fernando Melgosa.
Dirección: Fernando Melgosa.
Escenografía: Juan Carlos Rodríguez y Fernando Covarrubias.
Vestuario: María Jesús Hernando.
Iluminación: MIMAR.
Intérpretes: Compañía Nuevo teatro estable de Burgos, con Ernesto Preciado, Raúl Riocerezo, Juan Carlos Antón, Carolina Solas, Chus Gutiérrez, María Jesús Hernando, Ana San Esteban, José Alonso, Roberto Méndez, Julia Alonso y Carmen Moral.
Lugar y fecha: Salón de Actos de la Cárcel de Burgos, 27 de marzo de 1994. Espectáculo con la colaboración de la Junta de Castilla y León, el Ayuntamiento de Burgos y la Caja de Ahorros del Círculo Católico.

El lindo don Diego

Versión: José García Nieto.
Dirección: Francisco Portes.
Escenografía, vestuario e iluminación: Lorenzo Collado.
Intérpretes: Compañía Francisco Portes, con Servando Carballar, Arturo Acero, Ana Hurtado, Aurora Romero, Pedro Pablo Juárez, Carmen Robles, Francisco Portes. Salvador Bueso, José Antonio Ruiz y Pilar Lambarri.
Lugar y fecha: Festival de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), temporada 1994-1995.

El lindo don Diego

Adaptación y dirección: Pedro Álvarez Osorio.
Escenografía: Talleres del Centro Andaluz de Teatro.
Figurines: Manuel Nieto.
Iluminación: Teresa Gil.
Intérpretes: Centro Andaluz de Teatro, con Antonio Pérez Dechent, José María Sánchez Rey, Sebastián Haro, Maria Galiana, Carlos Álvarez, Montse Rueda, Carmen León, Magdalena Barbero.
Lugar y fecha: Claustro de los Dominicos de Almagro, 29 y 30 de julio de 1994.

Clásicos locos

Textos: El sombrero, de Francisco de Castro; *El retrato vivo*, de Moreto; *Los sordos*, anónimo; *El reloj y las figuras de la venta*, de Calderón de la Barca.
Adaptación, escenografía y dirección: Fernando Urdiales.
Figurines: Fernando Urdiales y Olga Mansilla.
Iluminación: Jesús Lázaro.
Música: Juan Carlos Martín.
Intérpretes: Compañía Teatro Corsario, con Luis Miguel García, Carlos Pinedo, Javier Semprún, Pedro Vergara, Beatriz Alcalde, Francisco González, Miguel Bocos, Blanca Herrera, Rosa Manzano.
Lugar y fecha: Teatro Municipal de Almagro, 19 de julio de 1995.

El desdén, con el desdén

Versión: Christian Boyer.
Dirección: Jesús Cracio.
Escenografía: Juan Mieres.
Vestuario: Martina Bueno y Antonio Criado.
Coreografía: Yismín Medina.
Iluminación: Rafa Mojas.
Intérpretes: Compañía Jovellanos, con Javier Cámara, Cristina Marcos, Mamel Pizarro, Xuacu Carballido, Susana Martins, Saladina Jota, Antonio Castro, Fran Sariego y Rosa Meras.
Lugar y fecha: Teatro Municipal de Almagro (Ciudad Real), 17 de julio de 1996.

El lindo don Diego

Versión: Juan Luis Mira.
Dirección: Juan Luis Mira.
Escenografía y vestuario: Jorge Borras, Puri Moya, Roberto Menargues y Juan Luis Mira.
Intérpretes: Teatro Universitario de Alicante, con Sofía López, Pascual Carbonell, Rosa Castaño, Yolanda Bonet, Toni Pascual, Judith Campos, Víctor Marquina, Miguel A. García y José Carralero.
Músicos: Abigail Horo y Luis Martín.
Fecha: 1997.

El parecido en la corte

Versión: Ángel García Suárez.
Dirección y escenografía: César Diéguez.
Iluminación: Fernando Ayuste.
Intérpretes: Pedro Beitia, Ángel Suárez, Emilio Alonso, Nuria Gallardo, Esperanza Lemos, Paco Paredes, Marian Sanz, Carlos Moreno y José Ortega.
Lugar y fecha: Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real), 1º de julio de 1999.

De fuera vendrá quien de casa os echará

Versión y dirección: Francisco Abad.
Escenografía: Gerardo Trotti.
Vestuario: Pedro Bueno.
Coreografía: Alberto Portillo.
Iluminación: Miguel Ángel Camacho.
Intérpretes: Paloma Pagés, Encarna Gómez, Sandra Toral, Luis Lorenzo, Ramiro Oliveros, Antonio Fuentes, Ángel Amorós, Javier Blanco, José M. Álvarez y Norberto Arribas.
Lugar y fecha: Corral de Comedias de Almagro, 28 de julio de 2000.

El lindo don Diego

Dirección: Juan Pedro de Aguilar.
Escenografía: David Bello.
Intérpretes: Fernando Conde, Antonio Vico, Pedro Valentín, Manuel Andrés, Cristina Goyanes, Eva Cobo, Felipe Jiménez, Encarna Gómez,

Diego Pizarro y Diego Peire.
Lugar y fecha: Muralla árabe de Madrid, 12 de junio de 2001 (Veranos de la Villa).

El lindo don Diego
Adaptación y dirección: Eva del Palacio.
Espacio escénico: Miguel Brayda y Eva del Palacio.
Músicos: Carlos Pérez Mántaras, Javier Botella, Fernando Aguado.
Vestuario: Eva del Palacio, Fernando Aguado y Ana del Palacio.
Intérpretes: Compañía Morboria, con Félix Cascales, Pedro Olivera, Harold Zúñiga, Eva del Palacio, Ingrid López, Álvaro Aguado, Malena Gutiérrez, Fernando Aguado, Diego Morales.
Lugar y fecha: Almería, 13 de marzo de 2004.

Ensalada de Mosquito
Adaptación de *El lindo don Diego.*
Intérpretes: Compañía Tirinautas a Estrad, con José Manuel Puente, Xavier Sampayo, Xavier Lorenzo, Toño Pena, Chelo de Rejo, Gonzalo Valcárcel, Paula García.
Lugar y fecha: Silleda (Pontevedra), 18 de marzo de 2005.

El lindo don Diego
Adaptación: Rafael Pérez Sierra.
Dirección: Denis Rafter.
Escenografía y vestuario: Pedro Moreno.
Iluminación: Juan Gómez Cornejo.
Intérpretes: Darek Teatro, con Fernando Conde, Alejandra Torray, Ricardo Vicente, Carlos Urrutia, José Hervás, Adolfo Pastor, Luz Nicolás, María Benito, María Candevilla, Marta Suárez, Maite Basago.
Lugar y fecha: Teatro Circo de Albacete, 17 de febrero de 2006.

Moreto en el Festival de El Paso (Estados Unidos)

El desdén, con el desdén
Intérpretes: The Opera Factory and Esperante (Chicago).
Fecha: marzo de 1993.

El desdén, con el desdén

Traducción: Dakin Matthews.
Dirección: Ann Manaugthon.
Intérpretes: Andak Stage Company (North Hollywood).
Fecha: marzo de 1995.

También se presentaron los montajes de *El lindo don Diego*, por la Compañía de Francisco Portes (en 1991 y 1995), y *De fuera vendrá…,* por la Compañía La Butaca de Madrid (1995). Remitimos a las fichas correspondientes.

Versiones de Moreto para televisión

El lindo don Diego

Dirección: Josefina Molina.
Intérpretes: Carmen Ballesteros, Ramón Corroto, Nicolás Dueñas, José Franco, Pilar Puchol…
Televisión Española, 26 de junio de 1969 («Teatro de siempre»).

De fuera vendrá que de casa nos echará

Dirección: Josefina Molina.
Intérpretes: María Massip, Blanca Sendito, Víctor Valverde…
Televisión Española, 13 de julio de 1970 («Teatro de siempre»).

El lindo don Diego

Director: Francisco Abad.
Intérpretes: María Luisa Armenteros, Lola Cardna, Carmen de la Maza, Manuel Galiana, Rafael Guerrero, Luis Lorenzo, Juanjo Menéndez, Manuel Peiró, Francisco Portes, Julia Trujillo, Flavio Zarzo…
Televisión Española, 13 de julio de 1973 («Estudio 1»).

Bibliografía

Aguilera Sastre, Juan, *et al., Luis Escobar y la vanguardia,* Madrid, Comunidad de Madrid, 2001.

Andioc, René, y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo* XVIII *(1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 2 vols.

Cañizares Bundorf, Nathalie, *Memorias de un escenario. Teatro María Guerrero, 1985-2000,* Madrid, Ministerio de Cultura/Instituto Nacional de las Artes escénicas, 2000.

Carrión, Mercedes «Los melindres y meneos del figurón: Fernando Conde y *El lindo don Diego*, de Moreto», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 443-454.

Compañía Nacional de Teatro Clásico, *20 años en escena. 1986-2006,* Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico/Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música/Ministerio de Cultura, 2000.

García Lorenzo, Luciano, «La recepción del teatro clásico español: *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto y *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón», *Revista de Literatura,* LV, 110 (1993), pp. 557-572.

—, «Teatro clásico e iniciativa pública», *Arbor*, 699-700 (2004), pp. 545-560,

—, y Peláez Martín, Andrés, eds., *Miguel Narros, una vida para la escena,* Almagro, Festival de Almagro, 2002.

García Santo-Tomás, Enrique, *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega,* Madrid, Gredos, 2000.

Huerta Calvo, Javier, y Urzáiz Tortajada, Héctor, coords., *Cuadernos de teatro clásico*, 22 (2006). Número dedicado a *Clásicos entre siglos. Un recorrido por las puestas en escena de los clásicos en España a lo largo del siglo* XX *y principios del* XXI.

Muñoz Carabantes, Manuel, «El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 7 (1992), pp. 141-194.

Oliva, César, *Adolfo Marsillach. Las máscaras de su vida,* Madrid, Síntesis, 2006.

Palacios Fernández, Emilio, «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de Teatro Clásico,* 5 (1990), pp. 43-64.

Peláez Martín, Andrés, coord., *Historia de los teatros nacionales. I y II,* Madrid, Centro de Documentación teatral, 1993-1995.

Pérez Rasilla, Eduardo, «Las escenificaciones de la comedia de figurón en el teatro español a partir de 1980», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 421-442.

2. Técnicas de la escritura teatral de Moreto: reescritura, organización del texto y colaboración con otros dramaturgos

El mejor amigo, el rey y *Cautela contra cautela*: la reescritura como técnica dramática áurea

Beata Baczyńska
Uniwersytet Wrocławski (Polonia)

El mejor amigo, el rey, comedia de privanza, sigue —como segundo título del volumen— a *La fuerza de la ley* en la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*. Se trata de una muy hábil refundición de la comedia *Cautela contra cautela* que salió impresa en la *Parte segunda de comedias del Maestro Tirso de Molina* (Madrid, 1635). Kennedy, basándose en esta circunstancia textual, estimó —a falta de otros datos— que *El mejor amigo, el rey* fue escrito después de 1648, fecha de la muerte de Tirso [1931-1932: 20]. Sin embargo, esta constatación carece de fundamento, ya que la atribución de *Cautela contra cautela* a fray Gabriel Téllez desde hace tiempo se está poniendo en duda. Recordemos que él mismo en el prólogo-dedicatoria de su *Segunda parte* declaró explícitamente que eran suyas sólo cuatro de las doce comedias que forman el volumen. De los Ríos, por cierto, afirmó en el preámbulo de su edición de la obra tirsiana que se trataba de una obra escrita por Tirso en los años 1618-1620 y presentaba el reflejo de las difíciles relaciones entre el duque de Osuna y Quevedo [1962: 911-916]. Alfonso Reyes barajó en su momento la posibilidad de que la comedia fuese escrita en colaboración por Juan Ruiz de Alarcón.[1] Williamsen apuntó en 1977, refiriéndose al artículo de Kennedy

[1] Cito por Maldonado Palmero, 1996: 355; ver también la introducción de Fernández-Guerra a las *Comedias escogidas* de Moreto: «En verdad que tampoco desaprovechó nuestro autor tal cual rasgo del drama *Cautela contra cautela*, que entiende el señor Hartzenbusch ser de don Juan de Alarcón y del fraile de la Merced» [1856: XXXVII].

sobre la autoría de *Cautela contra cautela*, que los mismos argumentos, que le sirvieron a la ilustre hispanista para apoyar la influencia de Mira en Tirso [Kennedy, 1972: 121-138], podrían ser tomados a la inversa, por lo tanto, concluía sus observaciones con la declaración: «therefore I prefer to leave the question of authorship open to study, and a badly needed critical edition of this beautiful work» [Williamsen, 1977: 156]. Él mismo sacaría una edición electrónica de la comedia basándose en el manuscrito de la comedia conservado en la Biblioteca Palatina de Parma en el cual figuraba el nombre «del Doctor D. Antonio Mira de Mesqua».[2] Sin embargo, fue Maldonado Palmero quien en un amplio estudio confirmó definitivamente que *Cautela contra cautela* era de Mira de Amescua.[3] La citada *Parte segunda* de Tirso salió tres años después de que Mira de Amescua hubiera decidido abandonar Madrid y volver a su Guadix natal para ocupar el arcedianato de la catedral; entre las doce comedias de esta parte figura la bilogía que sabemos seguro que salió de la pluma de Mira de Amescua: *Comedia famosa de Ruy López de Ávalos y Próspera Fortuna de don Álvaro de Luna* y *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*. La misma comedia *Cautela contra cautela*, cuyo protagonista es un privado que se ve envuelto en una compleja intriga inventada por el rey con el fin de descubrir la traición que están urdiendo algunos de los cortesanos, se inscribe en el contexto de comedias que exploran el tema del poder y la privanza, una de las constelaciones temáticas más destacadas del teatro miramescuano [Arellano, 1996]. *Cautela contra cautela* es otro ejemplo más de «problemas de fijación textual, datación y atribución» que afectan el teatro áureo «y que están en relación con las especiales condiciones materiales de su desarrollo y con el concepto que del mismo tuvieron los usuarios; es decir, que participan del mismo complejo de factores que hicieron tan frecuentes los casos de reescritura» [Vega García-Luengos, 1998: 12].

No es de extrañar que en la década de los cuarenta Agustín Moreto refundiera *Cautela contra cautela*, ya que la circunstancia política —la caída del conde-duque de Olivares, que fue destituido de su puesto en enero de 1643 tras 22 años al servicio del rey Felipe IV— ofrecía un singular contexto para una comedia que tratase la figura del valido. Escribe Elliott en la biografía del privado: «Cuesta trabajo distinguir realidad de ficción en las habladu-

---

[2] Véase www.coh.arizona.edu/Spanish/comedia/mira/cautcc.html (17 de junio 2007).

[3] Maldonado Palmero, 1996; asimismo su tesis doctoral, 1999; ver también Zugasti, 1999: 30 y 2003.

rías cortesanas que, según los embajadores extranjeros, corrían por Madrid durante las semanas previas a la destitución del conde-duque» [1990: 624]. Ya en abril de 1643 el padre Ippolito Camillo Guidi, embajador de Módena, «cuya *Caduta del Conte d'Olivares* se convertiría en la más famosa relación contemporánea de este acontecimiento» [1990: 624], en un despacho comunicaba: «la experiencia demuestra que resulta moralmente imposible que tan gran rey se vea sin privado, pues todo permanece en suspenso desde la caída del conde, y lleva una eternidad despachar unos asuntos que antes eran tramitados con facilidad y rapidez por un ministro con autoridad que ponía en ello todo su empeño» [1990: 631]. Cuando dos años más tarde, el 22 de julio de 1645, Olivares murió desterrado rondaron por toda Castilla coplas celebrando su muerte. Se trataba de un asunto de primera importancia. Sería interesante poder averiguar si Moreto decidió reescribir *Cautela contra cautela*, una comedia que trata de una fingida caída de un privado, en fechas próximas a la destitución de Olivares.

Sin embargo, carecemos de datos que permitan cualquier conjetura sobre la fecha de la composición y estreno de *El mejor amigo, el rey*, salvo la fecha de su *princeps*, es decir, de la *Primera parte* de Moreto que salió en 1654. Es más, la segunda mitad de los cuarenta se vio afectada por una serie de prohibiciones que afectaron a las actividades teatrales. Primero se suspendieron las representaciones en los corrales a causa de la muerte de la reina Isabel ocurrida el 7 de octubre de 1644. Tras la Pascua de Resurrección de 1645 se abrieron los corrales, pero sólo para una temporada. Durante la Cuaresma de 1646 el rey decidió, según comunicaba a sor María de Ágreda en la carta fechada el 7 de marzo, que se dieran órdenes «para reformar los trajes en las mujeres y en los hombres, y para que cesen las comedias, por parecer que destas causas proceden parte de los pecados que se cometen» [*Cartas de Sor María de Jesús Ágreda…*, 1958: 52]. La prohibición, basada en razones morales, se prolongaría hasta finales de 1649, cuando con la entrada en Madrid de Mariana de Austria, la joven segunda esposa de Felipe IV, el negocio teatral pudo volver a la relativa normalidad [Varey, Shergold y Davis, 1987: 33]. Lobato opina que la comedia pudo ser escrita, entonces, a finales de la década de los cuarenta, y no descarta la posibilidad de que fuese estrenada en palacio, dado su tema palatino.[4] Hay otro dato más que pueda indirectamente apoyar la hipótesis de

[4] Resulta sintomático que las primeras menciones del *El mejor amigo, el rey* en las tablas procedan de los años ochenta del siglo XVII. Sabemos que fue representada en la corte por la

Lobato. En los años 1647-1648 tuvieron lugar revueltas en Nápoles y Sicilia: ¿podría ser ése el aliciente para que Moreto se interesara por una comedia localizada en Sicilia impresa en la *Parte segunda de comedias del Maestro Tirso de Molina*?

En el caso de Moreto disponemos de un singular testimonio: una satírica semblanza escrita por Jerónimo Cáncer y Velasco que ofrece una fiel descripción de su técnica de escritura dramática: «D. Agustín Moreto estaba sentado revolviendo unos papeles, que a mi parecer debían de ser comedias viejas, y decía entre sí: "Ésta no vale nada. De aquí se puede sacar algo. Mudando este paso, puede aprovechar"».[5] Para lo que nos interesa esta observación es fundamental. Desgraciadamente la datación del *Vejamen* sigue suscitando polémicas. González Maya en una reciente edición del texto, en 2006, dice: «lo más probable es que se escribiera entre 1644 y 1647 y que se retocara antes de su publicación en las *Obras varias* en 1651» [2006: 95]. Por mi parte creo significativo que el *Vejamen* no aluda a la situación del negocio teatral en la Villa. Si tomamos en cuenta que las comedias constituían una importante fuente de ingresos para casi todos los autores vejados, aquella vital circunstancia debería haber trascendido al texto del *Vejamen*. Entonces el arco de escritura del *Vejamen* habría que limitarlo a la época en la cual los teatros seguían abiertos, es decir, entre 1644, excluyendo el luto regio por la muerte de Isabel de Borbón, y principios de 1646. En 1647, cuando los teatros llevaban ya un año cerrados, Cáncer no sintió ningún reparo en aludir directamente —en la loa que escribió para el auto sacramental *El gran patio de Palacio de Rojas Zorrilla*— a la situación:

GILA Vos que tenéis buen pergeño,
¿pareceos que volverán
de aquí a mucho andando el tiempo
las Comedias?
PASQ. Pardiez Gila,
si he de decir lo que siento
sin pasión, esse negocio

compañía de Eufrasia María de Reina el 26 de agosto de 1684 [véase Shergold y Varey, 1982: 158 y 246], en la misma época estuvo en cartel en el teatro de Valladolid y se siguió poniendo en escena a lo largo del siglo XVIII con bastante éxito [Mackenzie, 1994: 173-174].

[5] Cito por la edición de González Maya [2006: 106] que toma como texto base el manuscrito 10293 de la Biblioteca Nacional.

peor que nunca le veo,
y debe de estar muy malo,
pues le dan el Sacramento.
[Varey, Shergold y Davis, 1987: 36].

Cáncer modificó el texto del *Vejamen* antes de entregarlo a la imprenta a finales de 1649, fecha en la cual —tras las segundas nupcias de Felipe IV— el negocio teatral volvía a la normalidad. El pasaje sobre Moreto, que hemos citado arriba, se lee de una manera distinta en la versión impresa: «don Agustín Moreto estaba sentado y revolviendo unos papeles que, a mi parecer, eran comedias antiquísimas, de quien nadie se acordaba. Estaba diciendo entre sí: "Ésta no vale nada. De aquí se puede sacar algo mudándole algo. A este paso puede aprovechar"» [Cáncer y Velasco, 2005: 161]. Cáncer al entregar el texto a la imprenta sustituyó el término en uso de los teatreros «comedias viejas» por «comedias antiquísimas» y añadió una explicación. Aunque este testimonio no nos permite elucidar la posible fecha de la composición de *El mejor amigo, el rey,* con Cáncer podemos constatar que *Cautela contra cautela* era una «comedia vieja» que le valió —y mucho— a Moreto.

El mejor amigo, el rey repite la estructura de la comedia fuente de una manera fiel, ofreciendo, eso sí, una serie de matices, y reordenando algunas de las escenas con el fin de conseguir un claro efecto teatral en torno a la figura del valido. De ahí que creo probable que se tratara de una refundición motivada —directa o indirectamente— por la caída de Olivares, es decir, que el dramaturgo contase con esa circunstancia extratextual al retomar la trama de *Cautela contra cautela*, una comedia de la cual en los años cuarenta pocos se acordarían. Observemos, sin embargo, que en su momento —a juzgar por los datos referentes a sus representaciones— había tenido un considerable éxito: fue representada en la cámara de la reina entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 por la compañía de Cristóbal de Avendaño y el 3 de junio de 1632 por la compañía de Francisco López [Shergold y Varey, 1982: 234].[6]

Los estudiosos adoptan toda una gama de posturas —lo observó en su momento Castañeda [1974: 96]— frente a la labor de Moreto como refundidor, desde acusaciones de plagio hasta opiniones que subrayan la superioridad de

[6] Agradezco la confirmación de esta noticia a la Dra. Dolores González Martínez, miembro del equipo del proyecto «Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español», dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls (Universitat de València).

El mejor amigo, el rey respecto a la comedia fuente. Por cierto, la intención de Cáncer no fue recriminar la propensión al plagio por parte de Moreto, puesto que el hecho de que un dramaturgo reutilizara la materia argumental procedente de otra comedia u obra era una de las principales estrategias de escritura en el teatro de la época. Y sigue siéndolo hoy día.

El mejor amigo, el rey puede servir como un modelo de reescritura en el cual la trama adquiere una lógica dramática impecable por medio de una serie de retoques que eliminan complicaciones y personajes innecesarios centrándose en la figura del privado. Desde el punto de vista numérico la comparación se presenta de la siguiente manera:[7]

	Cautela contra cautela	*El mejor amigo, el rey*
Primera jornada	994 MP (941 ms. / 881 T / 884 H)	888
Segunda jornada	2106 MP (1900 ms. / 1987 T / 1992 H)	1894
Tercera jornada	2982 MP (2741 ms. / 2834 T / 2841 H)	2905

Como se puede observar las dos comedias no presentan grandes diferencias en cuanto al número de los versos. Sin embargo, hemos de recordar que la medida de la comedia, y de cada una de sus partes, la imponía la práctica teatral. La acción sigue el patrón de la comedia fuente: su núcleo lo constituye la traición contra el rey y su privado. El rey es consciente del peligro. Para conocer la identidad de los traidores propone que junto con el valido empleen una singular estratagema. Fingen su destitución, porque de esa manera creen posible descubrir las verdaderas intenciones de los demás cortesanos. La segunda jornada desarrolla la intriga: los personajes del drama, uno por uno, se declaran a favor o en contra de Enrique. Los traidores muestran efusivamente lealtad hacia el rey, mientras que el amigo de Enrique manifiesta su confusión frente

[7] Para *Cautela contra cautela* sigo a Maldonado Palmero (MP) quien en la edición de la comedia compara sus diferentes versiones: el manuscrito no hológrafo que se encuentra en la Biblioteca Palatina de Parma, atribuido al doctor Mira de Amescua (ms.); la *princeps* en la *Parte segunda de comedias del Maestro Tirso de Molina*, Madrid, 1635 (T); *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez*, juntas en colección e ilustradas por Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1848 (H); véase Maldonado Palmero, 2002: 250.

a la desgraciada suerte del valido. La misma actitud se repite en los criados y en las dos damas. Las dos comedias tienen la misma trama amorosa: Enrique no sabe cuál de las dos damas —la pobre o la rica— le quiere, y confunde sus intenciones al recibir una carta, que acompaña una caja con joyas, que cree haber sido mandada por la dama rica. En la tercera jornada se descubren los verdaderos sentimientos que van a ser decisivos en el desenlace. La dama pobre defiende a Enrique frente al rey, cuando éste se deja confundir por el *qui pro quo* de la estratagema que él mismo ha planteado, y quiere ajusticiarlo imputándole injustamente traición. Gracias a la intervención de la dama, el rey actúa a favor de su valido, aunque los indicios parecen indicar su culpabilidad, ya que en su posesión se han hallado cartas que implican su participación en la conjura. Instruye de tal manera a los traidores que creen ejecutar a Enrique, mientras que se matan entre sí mismos. El final es feliz: Enrique vuelve a recuperar la gracia del rey y se casa con la dama que le ha salvado la vida. Su amigo se casa con la otra prima.

El cuadro se complica, si comparamos las listas de personajes de ambas comedias.

Cautela contra cautela (2982)	*El mejor amigo, el rey* (2905)
El Rey de Nápoles [Alfonso Aragonés]	D. Pedro Rey de Sicilia
Enrique de Ávalos	El conde Enrique
El príncipe de Taranto	El príncipe Alejandro [de Otranto]
El príncipe de Salerno	….
Ludovico	Filipo
César	Carlos
Chirimía, lacayo de Enrique de Ávalos	Macarrón
Julio	Lelio
Elena	Porcia, dama.
Isabel, su criada	…
Porcia	Laura, dama.
Celio, su escudero de Porcia	…
	Flora, criada

Moreto introdujo una serie de modificaciones: frente a tres conjuradores —el príncipe de Taranto, el príncipe de Salerno y Ludovico— en *El mejor*

amigo, el rey tenemos dos —el príncipe Alejandro y Filipo—, lo que determina el singular efecto del final: la eliminación de ambos cómplices de la traición, cuyo maquiavélico planteamiento y teatral ejecución, en opinión de Mackenzie, parece evocar el final de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega [1994: 172-173]. Observemos que en *Cautela contra cautela*, que —por cierto— es anterior a la tragedia de Lope, el final aprovecha una estratagema parecida sirviéndose del ambiente carnavalesco: el príncipe de Taranto y el de Salerno, enmascarados, cumpliendo la orden real, se matan uno al otro sin haberse reconocido. El tercero de los conjuradores, Ludovico, termina en la prisión.

En la versión de Moreto desaparecieron del reparto de la comedia Isabel, la criada de Elena, la dama rica de *Cautela contra cautela*, y Celio, el escudero de Porcia, la dama pobre. Sin embargo, en su lugar apareció un nuevo e importante papel para una actriz con dotes cómicas: Flora que aspira a ser mondonga, es decir, quiere ser criada de la dama de la reina, y a lo largo de toda la comedia hace de tercera entre Enrique y las dos damas. No creo casual que en la comedia tengamos a una tercera que quiere ser mondonga, ya que Moreto recurre a uno de los asuntos tratados en la academia burlesca celebrada en Buen Retiro en 1637: «En dieciséis coplas de un romance extirpar la herejía de llamar mondongas a las criadas de las damas, pues no hay cosa más lúcida ni de más generoso nombre que servillas, mas, y que de aquí adelante se llamen doncellas de honor».[8] Varios de los textos del certamen explotan el tema de la tercería.

En general, es significativo el aumento de la participación de los graciosos y el particular gusto de estos por la dilogía que forma la base de sus parlamentos. Moreto comparte con sus contemporáneos la preferencia por lo ingenioso de lo verbal, tan característica de los escritos satíricos y burlescos de la época. A modo de ejemplo citemos el diálogo entre Enrique, Flora y Macarrón. Flora le ha traído al conde un recado —carta con caja— de parte de una de las primas.

ENRIQUE No tengo qué darte a fe.
FLORA …que otro día volveré.
ENRIQUE Pero aguárdate, que pienso
que olvido en la faltriquera…

[8] Ver *Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año 1637*, 2007: 105 y ss.

FLORA Que me burlo, no es razón.
ENRIQUES Sí, toma aqueste cordón.
MACARRÓN Pagote como tercera.
ENRIQUE El ser poco me embaraza.
FLORA ¿Qué es poco vuelto vellón?,
hay en aqueste cordón
para sitiar una plaza.
[*El mejor amigo, el rey,* vv. 1522-1532][9]

El valido destituido no tiene con qué pagarle por el servicio, busca algo en la faltriquera —el diálogo trae consigo una clara didascalia implícita— y encuentra un cordón. Macarrón se dirige a Flora comentando el hecho: «Pagote como tercera» [v. 1528]. La alusión ofrece una dilogía; por un lado, parece referirse a la Regla de la Tercera Orden franciscana, por otro lado, intuimos una intencionada mención de Celestina, tercera por excelencia, que recibió a cambio de sus servicios una cadena de oro. El cordón que Enrique llevaba en su bolsillo sería trenzado de oro. Sin embargo, al conde le embaraza que sea tan poca cosa, a lo que, a su vez, responde Flora recurriendo a otra serie dilógica que combina dobles sentidos relacionados con la política monetaria y militar del reino de España: el oro cambiado en vellón será suficiente para costear un sitio.

Moreto dobla la presencia de los personajes cómicos en el escenario: frente a los 771 versos sobre 2982 de la comedia fuente (24 %), en *El mejor amigo, el rey* tenemos 1583 sobre 2905 (54 %). Macarrón y Flora, la pareja de graciosos de la versión moretiana, adquieren un carácter singular e independiente.

Las modificaciones afectan a los nombres de los personajes, sólo el protagonista sigue llamándose Enrique (desaparece su apellido *de Ávalos* y tampoco se menciona su origen español). En primer lugar observemos que Moreto, al cambiar el nombre del rey de Sicilia, modificó la circunstancia histórica de la trama: en *Cautela contra cautela* don Alfonso de Aragón, rey de Nápoles, se ve amenazado por el rey francés Carlos, quien quiere arrebatarle su corona sirviéndose de una traición interna. La situación política la explica Enrique dirigiéndose al rey don Alfonso:

¡Claro está que has de tener
enemigos! Si este reino,

[9] Ésta y las demás citas de *El mejor amigo, el rey* por la edición de Baczyńska [2006].

del mundo hermoso vergel,
quiere rey napolitano
y le tiene aragonés.
Heredástele, veniste
por armas a defender
tu justicia; no te espantes,
si le falta amor y fe.
[*Cautela contra cautela,* vv. 664-672][10]

El editor del drama, Maldonado Palmero, comenta al respecto:

> Efectivamente, lo dicho en estos versos concuerda con los sucesos históricos. En 1420 Alfonso V firma un tratado con Juana II por el que se compromete a ayudarla contra Sforza y los genoveses a cambio de recibir el reino en herencia. Los seguidores de Caracciolo, más tarde, imponen a Juana II que reconozca a Alfonso como heredero al trono. Pero la misma referencia histórica podría aplicarse a Alfonso, hijo de Ferrante II, en 1495 [2002: 283, n. al v. 672].

En adelante, en la nota al verso 1896 de la comedia, en el cual aparece el nombre de «Carlos […] este gallardo francés» [vv. 1890 y ss.], Maldonado Palmero apunta:

> La alusión a Carlos VIII de Francia es histórica. Pensemos que el personaje Ludovico de la obra supone una clara referencia al Ludovico Sforza histórico, quien traicionó al rey de Nápoles y se coaligó con el rey francés para intentar desterrar a los españoles de Nápoles por el peligro que suponía para su ducado en Milán [2002: 320, n. al v. 1896].

Enrique de Ávalos, el valido de don Alfonso en *Cautela contra cautela*, es de origen español. En la comedia se alude reiteradamente a su eventual vuelta a España debido a la pérdida de gracia en Nápoles.

La acción de *El mejor amigo, el rey* se desarrolla en la corte de don Pedro, rey de Sicilia. La figura del rey don Pedro de Sicilia, contra lo que podríamos esperar, es histórica; es más, el dramaturgo ubica la acción del drama en un tiempo muy concreto: «cuando en Portugal, Castilla / y Aragón, tres Pedros reinan» [vv. 645-646]. Moreto se refiere a Pedro I de Castilla, el Cruel o el

---

[10] *Cautela contra cautela* de Antonio Mira de Amescua. Cito siempre por la edición de Maldonado Palmero [2002].

Justiciero (1334-1369), que fue rey desde 1350; Pedro IV de Aragón, el Ceremonioso (1319-1387), que fue rey desde 1336; Pedro I de Portugal, también llamado el Cruel o Justiciero (1320-1367), rey desde 1357. Se trata de una época crucial para la historia de España, cuando la guerra de los dos Pedros enfrentó a Aragón y Castilla (1356-1369) [ver López Valero, 1997]. Moreto alude a uno de los más traumáticos sucesos en la historia de Castilla, cuando los bastardos Trastámara se aliaron con el rey de Aragón para combatir a don Pedro el Cruel. Eso sí, Moreto se toma una licencia al decir que Pedro II de Sicilia (1305-1342) fue contemporáneo de los tres Pedros, pues coincidió sólo con Pedro IV de Aragón.

Moreto en *El mejor amigo, el rey* repite la trama de *Cautela contra cautela*; sin embargo, la ubica en un momento histórico bien distinto. Traslada la acción de la comedia a una época inmediatamente posterior a la división del Reino de Sicilia, mientras que la comedia fuente remitía al momento de su reunificación por Alfonso V el Magnánimo. Recordemos que el Reino de Sicilia, en su origen, comprendía los territorios de la Italia meridional (Calabria, Pulla y Campania) y la isla de Sicilia. El suceso conocido como las Vísperas Sicilianas, que tuvo lugar en 1282, condujo a su división en dos —el reino de Nápoles (peninsular) bajo el dominio de la Casa de Anjou y el reino de Sicilia (insular) bajo el dominio aragonés—. Los nobles de la isla le ofrecieron la corona a Pedro III de Aragón, esposo de Constanza de Hohenstaufen, la heredera del trono de Sicilia. El gobierno en Sicilia desde 1283 fue asumido por la reina Constanza y el infante don Jaime, jurado sucesor del reino de Sicilia, quien al morir Pedro III de Aragón en 1285 fue coronado como rey de Sicilia, duque de Pulla y príncipe de Capua, mientras que su hermano mayor, Alfonso III, fue nombrado rey de Aragón. Al morir, en 1291, Alfonso III sin descendencia Jaime le sucedió en el trono de Aragón (Jaime II el Justo), dejando el gobierno de Sicilia en manos de su hermano menor Fadrique (Federico). Durante todo este período los conflictos con la Casa de Anjou de Nápoles fueron una constante: en 1295 Jaime II firmó el Tratado de Anagni renunciando a sus derechos a la corona de Sicilia en favor de la Casa de Anjou, que los mismos sicilianos rechazaron coronando, como rey de Sicilia, al infante aragonés Federico en marzo de 1296 (Federico II de Sicilia/Federico III de Trinacria). La guerra por la sucesión del reino de Sicilia continuó hasta 1302, cuando fue firmado el Tratado de Caltabellota que le aseguraba a Federico la corona de Sicilia de forma vitalicia: a su muerte el reino pasaría a la Casa de Anjou. Sin embargo, ya en 1313 Federico reivin-

dicó el trono de Sicilia para su hijo Pedro, nacido en 1305, lo que provocaría seguidas intervenciones militares por parte de los angevinos: Pedro subió al trono en 1321. A esta conflictiva herencia remiten las palabras de don Pedro en *El mejor amigo, el rey*:

> Por muerte del rey, mi padre
> Fadrique (que otra diadema
> logra en paz), me dio Sicilia
> la prevenida obediencia,
> desvaneciendo la injusta
> pretensión, con su fineza,
> de mi tío el rey Roberto,
> que de Nápoles la inquieta.
> [*El mejor amigo, el rey,* vv. 611-618]

El rey se refiere claramente a la invalidación del Tratado de Caltabellota que aseguraba la devolución del trono de Sicilia a los angevinos que gobernaban —desde Nápoles— los territorios de la Italia meridional. La madre de Pedro fue Leonor de Anjou, hermana de Roberto el Sabio (1277-1343), rey de Nápoles. Los conflictos entre los reinos de Sicilia y Nápoles fueron constantes debido a lo contencioso de la sucesión en Sicilia hasta el año 1443, cuando Alfonso el Magnánimo conquistó e incorporó el Reino de Nápoles al Reino de Sicilia, es decir, a la Corona de Aragón. En *El mejor amigo, el rey* Filipo anima al príncipe de Otranto, Alejandro, a que aproveche aquel conflicto para reclamar su posición en el reino.

> Nápoles os favorece
> (que hoy a Sicilia hace guerra),
> su rey Roberto en su tierra
> el desempeño os ofrece.
> [*El mejor amigo, el rey,* vv. 49-52]

Los reyes angevinos de Nápoles seguían titulándose reyes de Sicilia e intentaron invadir la isla en varias ocasiones contando con la ayuda de algunas de las familias de la nobleza siciliana. En la comedia el príncipe Alejandro, uno de los principales conjuradores, insiste en un aparte después de haberse entrevistado con Enrique:

Pondrá en Sicilia Roberto
De Nápoles el blasón.
[*El mejor amigo, el rey,* vv. 255-256]

Moreto reaprovecha la trama de *Cautela contra cautela* ubicándola en un momento histórico distinto, en un claro alarde de emulación al autor primitivo. Sus alusiones a la situación política del Reino de Sicilia en las primeras décadas del siglo XIV son muy precisas. Sin embargo, aquello no imposibilita que en repetidas ocasiones recurra al anacronismo refiriéndose a situaciones o a personajes históricos posteriores a los acontecimientos que pretende narrar. Recordemos que las «comedias de historias» se valoraban como ejemplares y como tales servían como argumento contra los detractores del teatro. Creo importante —de cara a la problemática fecha de composición— que Moreto eliminara las menciones a España y a Francia presentes en *Cautela contra cautela*. No debemos olvidar que en la década de los cuarenta el conflicto militar entre España y Francia fue real y no acabaría con la Paz de Westfalia, que en 1648 dio por terminada la guerra de los treinta años en Europa.

Moreto introduce cambios sustanciales también al desarrollar la intriga. La primera escena nos incorpora *in medias res* de la acción de la comedia: en la antecámara del conde don Enrique, valido de don Pedro de Sicilia, están esperando el príncipe Alejandro y Filipo. El primero se siente singularmente ultrajado: aunque a él —por su título— le correspondiese ser la segunda persona del reino, le toca aguardar a que le reciba el conde. Su acompañante le aconseja disimular y esperar la ocasión de pagarle a Enrique la ofensa. Alejandro, sin embargo, está determinado a conjurar contra el mismo rey don Pedro, aliándose al rey de Nápoles, Roberto, para derrocar al soberano y a su privado. En el caso de *Cautela contra cautela,* se empieza con una ronda nocturna del privado que festeja de noche a Elena y Porcia, damas de la comedia, con el fin de averiguar cuál de las dos le quiere. Enrique se da cuenta de lo inadecuado de su comportamiento:

Debo
recatarme, cosa es clara,
cuando en Nápoles estoy
y Enrique de Ávalos soy,
marqués del Basto y Pescara.
Don Alfonso de Aragón,
rey de Nápoles, confía

de la diligencia mía
con una inmensa afición,
este reino. Y un privado,
ministro por tales modos,
ha de dar ejemplo a todos.
[*Cautela contra cautela*, vv. 8-19]

Enrique, de *El mejor amigo, el rey*, está de tal manera volcado en sus obligaciones que no tiene tiempo para resolver sus problemas sentimentales, lo que le permite a Moreto introducir en la comedia a Flora, una tercera que quiere llegar a ser mondonga. Aunque las modificaciones son mínimas, constituyen un importante aporte al planteamiento dramático de la obra. Cuando la noticia sobre la posible traición le llega al rey, éste decide fingir la destitución de Enrique para, de esta manera, conocer las verdaderas intenciones de los demás cortesanos, repartiendo entre ellos los cargos que hasta ahora ha desempeñado su privado y amigo. Así, pues, mientras que en *Cautela contra cautela* Enrique anticipa la pérdida de la gracia del rey, en *El mejor amigo, el rey* es el rey don Pedro quien inicia la estratagema durante una audiencia privándole a Enrique de todos sus privilegios y funciones. El brusco relevo deja perplejos a unos y hace felices a otros. Carlos (César en *Cautela contra cautela*), amigo de Enrique, no quiere aceptar el cargo de canciller que desempeñaba Enrique creyéndolo destituido injustamente, mientras que Alejandro y Filipo entran inmediatamente en sus funciones de camarero mayor y de capitán de la guarda.

Moreto se permite una singular licencia: en *El mejor amigo, el rey,* Porcia —la prima pobre y la dama buena de *Cautela contra cautela*— hace el papel de la dama rica e interesada en casarse con quien tenga poder. El Moreto refundidor parece disfrutar con las asociaciones e intertextos. En *Cautela contra cautela* Porcia está enamorada de Enrique, y es gracias a su determinación que el rey definitivamente no le acusa a Enrique de traidor. Cuando Porcia decide intervenir se compara a sí misma con la mujer de Marco Junio Bruto, que al recibir la noticia de la muerte de su marido, se suicidó tragando ascuas. Dice en un aparte:

Ánimo, segunda Porcia,
que las batallas de amor
no te dan brasas que comas.
[*Cautela contra cautela,* vv. 2712-2714]

En la comedia de Moreto, Porcia es la dama mala y celosa, lo que permite que Flora, que hace de intermediaria entre las primas y Enrique, recurra a una ingeniosa pulla.

Flora	¡Pues no! Cuando mi guitarra suena con cuerdas tan lindas como con «porcias» y «lauras», tal prima con tal tercera, ¿quieres que esté mal templada?
Porcia	La lisonja te agradezco.
Flora	Perdone Porcia en las brasas, la romana o dominica, que en tu competencia es gata. [*El mejor amigo, el rey,* vv. 1378-1386]

En la réplica de Flora [vv. 1384-1386], se cruzan varios sentidos en torno a la voz *gata*, que sirve para describir la actitud de Porcia. Se habla de su *competencia de gata* [v. 1386], es decir, de *hacer la gata*: «simular y afectar alguna cosa como indisposición, ignorancia, necesidad» (*Diccionario de Autoridades)*; y de *Porcia en brasas* [v. 1384], que aunque parezca a primera vista una plástica imagen en clave martirológica y un recuerdo de la Porcia romana, es una hábil adaptación de otro fraseologismo: «Como gato por brasas. Comparación vulgar para significar recelo con que uno procede y pasa por lo que le puede causar daño y perjuicio» (*Diccionario de Autoridades*). La agudeza se remata con dos epítetos *romana y dominica* [v. 1385] por los colores del pellejo gatuno: «Romano llaman al gato manchado a listas de pardo y negro» (*Diccionario de Autoridades*), mientras que la gata dominica es blanca y negra: «una gata dominica, / quiero decir, blanca y negra» [*El castigo sin venganza, TESO*, a. 3, 3. 366]. Este fragmento es característico por los usos dilógicos que abundan en los parlamentos de los graciosos de la comedia moretiana, constituyendo su esencial distintivo.

Concluyendo, Agustín Moreto logra, por medio de la reescritura de *Cautela contra cautela*, dar a la trama una mayor cohesión y a los personajes, cuyo número limita, una mayor transparencia, lo que le permite —en palabras de Mackenzie— alcanzar «una normalidad humana» [1994: 22]. Es digna de mencionar su singular disciplina en el empleo de técnicas escénicas típicas del corral como el aparte o la escena *al paño*, y —sobre todo— su arte en manejar accesorios escénicos en el escenario, ya que en *El mejor amigo, el rey* represen-

tan un papel importante en el desarrollo de la trama. La comedia de Moreto ofrece un singular testimonio de reescritura, porque muestra una manera creativa de aprovechar la intriga con el fin de ofrecer un estudio de diferentes conductas humanas relacionadas con el ejercicio del poder. El dramaturgo se propone enseñar los móviles de la actuación humana correspondiendo con los planteamientos de Baltasar Gracián [Casa, 1966: 719]. No es pues de extrañar que el autor de *El Criticón* decidiera salvar la *Primera parte* de Moreto de ser arrojada «al centro de la nada» [Gracián, 2001: 719]. La comedia de privanza *El mejor amigo, el rey,* que figura como segunda en el volumen citado, aporta una buena muestra de «mucha propiedad y donoso gracejo» dignos del «Terencio de España» [Gracián, 2001: 720]. Es más, ofrece un singular ejemplo del uso de la «estratagema de intención» a la cual Gracián alude en el aforismo trece de su *Oráculo manual* recomendando «Obrar de intención, ya segunda, y ya primera» con el fin de descubrir por medio del disimulo «la malicia del hombre» [Gracián, 1997: 107-108].

En la manera en la cual Moreto reaprovecha la «comedia vieja» creo notar un claro afán de emulación: parece que el dramaturgo contó con que se reconocieran los pasos que supo aprovechar para su comedia. Juega con los nombres de los personajes, con la circunstancia histórica y agiliza la intriga eliminando elementos superfluos. Recordemos el *Vejamen* en el cual Cáncer retrata a Moreto que está (re)escribiendo «comedias viejas», mientras los demás poetas castellanos acuden con armas para sitiar el monte Parnaso, tomado por los italianos. Moreto propone hacer uso de minas, aduciendo: «Yo peleo más que ninguno, porque aquí estoy minando al enemigo, como ahora lo echará de ver» [González Maya, 2006: 106].

> Que estoy minando imagina
> cuando tú de mí te quejas,
> que en estas comedias viejas
> he hallado una brava mina [2006: 106].

¿No se trata, pues, de un juicio que pondera la calidad de la producción dramática de Moreto y, por traslación, de los demás dramaturgos españoles? *El mejor amigo, el rey* es una máxima muestra del arte español de hacer y (re)hacer comedias.

Bibliografía

Academia burlesca que se hizo en Buen Retiro a la Majestad de Filipo Cuarto el Grande. Año 1637, edición crítica, prólogo y notas de María Teresa Julio, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2007.

Arellano, Ignacio, «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, coords. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 43-64.

Cáncer y Velasco, Jerónimo, *Obras varias,* ed. Rus Solera López, Zaragoza, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 2005.

Cartas de Sor María de Jesús Ágreda y del Rey Felipe IV. I, en *Epistolario español*, vol. IV, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. CVIII, 1958.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Castañeda, James Agustín, *Agustín Moreto,* New York, Twayne Publishers, 1974.

Elliott, John Huxtable, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, trad. castellana de Teófilo de Lozoya, revisión de Antonio Feros y el autor, Barcelona, Crítica, 1990.

González Maya, Juan Carlos, «Vejamen de D. Jerónimo Cáncer. Estudio, edición crítica y notas», *Criticón*, 96 (2006), pp. 87-114.

Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia,* ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1997, 2ª ed.

—, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2001, 5ª ed.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

—, «Tirsos's *Cautela contra cautela*: Its Authenticity in his Theatre and its Importance», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 75 (1972), pp. 121-138.

López Valero, María del Mar, «La guerra de los dos pedros: discurso e interpretación en las crónicas de Pere IV el Ceremoniós y Pedro I el Cruel», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, coord. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones/Universidad de Alcalá, 1997, vol. 2, pp. 915-924.

Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Maldonado Palmero, Gabriel, «*Cautela contra cautela*: ¿Tirso o Mira?», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y*

el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994), coords. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 347-374.

—, *Antonio Mira de Amescua, autor de «Cautela contra cautela». Estudio y edición,* Tesis Doctoral, Almería, Universidad de Almería, 1999.

—, «Introducción, edición y notas [*Cautela contra cautela*]», en Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo*, vol. II, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2002, pp. 245-352.

Mira de Amescua, Antonio, *Cautela contra cautela*, en Antonio Mira de Amescua, *Teatro completo*, vol. II, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2002, pp. 245-352.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856)*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneyra, 1856; edición facsímil, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1950.

—, *El mejor amigo, el rey,* ed. Beata Baczyńska, en Agustín Moreto y Cabaña, *Primera parte*, coord. María Luisa Lobato, *et al.*, [Burgos], 2006, Proyecto de Investigación MEC: HUM 2004-2289/FILO: www.moretianos.com

Ríos, Blanca de los, «Preámbulo: *Cautela contra cautela*», en Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1962, 2ª ed., vol. II, pp. 911-916.

Shergold, Norman Davis, y Varey, John Earl, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos,* London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. IX, 1982.

Varey, John Earl, Shergold, Norman Davis, y Davis, Charles, *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid, 1587-1719: estudio y documentos*, London, Tamesis Books, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. XIII, 1987.

Vega García-Luengos, Germán, «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72 (1998), pp. 11-34.

Williamsen, Vern G., «The Versification of Antonio Mira de Amescua's *comedias* and of some *comedias* attributed to him», en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, eds. Vern G. Williamsen y A. F. M. Atlee, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1977, pp. 151-167.

Zugasti, Miguel, «Tirso de Molina: bibliografía primaria», en *Revista Anthropos. Huellas del Conocimiento,* número extraordinario 5, dedicado a Tirso de Molina (1999), pp. 29-36.

—, «Mira de Amescua», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003, pp. 897-927.

Diferencias en *El parecido* de Agustín Moreto

Abraham Madroñal Durán
CSIC

Quiero ocuparme de una curiosa comedia de las llamadas de capa y espada, la que lleva por título *El parecido*, publicada en la *Segunda parte* de nuestro dramaturgo. Y confieso que lo hago porque su caso me pareció lo suficientemente interesante como para someterlo de nuevo a la consideración de todos. El problema era ya conocido por estudiosos clásicos como Fernández-Guerra o Kennedy, pero no se ha analizado con el suficiente pormenor que merece.

En efecto, con el título de *El parecido* o *El parecido en la corte* conocemos hoy una obra de Moreto que se publicó en la *Segunda parte* de sus comedias, algunos años después de muerto el autor. Circunstancia nada extraña, dados los avatares editoriales de nuestro teatro antiguo. El problema es que cada uno de los títulos corresponde a una versión diferente de la obra: una —que se h conservado impresa— que lleva el título primero, *El parecido*, y otra —que se conserva manuscrita y ha servido de base a las ediciones modernas—, a la que se ha dado el título de *El parecido en la corte* y que a todas luces parece más cercana a Moreto, por cuanto se nos ha transmitido en un manuscrito con aprobaciones para su representación cerca de 1650.

Los diferentes editores de nuestro comediógrafo y en particular don Luis Fernández-Guerra, autor del estupendo tomo de la Biblioteca de Autores Españoles, escogieron como versión más auténtica y cercana al autor la manuscrita, despreciando la impresa. El propio Fernández-Guerra consideraba que *El parecido en la corte* (versión más larga, que denominaré A) era una «primorosa refundición hecha por el propio Moreto de su comedia *El parecido*» [1856: XXXIX] (versión corta, a la que llamaré B), opinión con la que coinciden otros estudiosos [Cotarelo y Mori, 1927: 482], de tal forma que

estaba justificadísimo elegirla por cuanto representaba la última voluntad del autor; pero, he aquí el problema, otros críticos sostienen que lo que en realidad hizo Moreto fue abreviar una versión primitiva de la obra, más larga, que sería *El parecido en la corte* en lo que conocemos como *El parecido*, para adaptarla a alguna representación [Kennedy, 1931-1932: 188-191]; y todavía otros opinan que tal trabajo se lo tomaron personas distintas, probablemente los impresores, para adaptar la comedia a las necesidades del volumen impreso [de José Prades, 1965: 20]. Y de aquí partimos, intentando deshacer este pequeño embrollo.

El citado Fernández-Guerra escribía, a propósito de las dos versiones de la comedia, que «nadie que estudie bien ambas hallará entrometimiento de ajena pluma» [1856: XXXIX] y que Moreto desechó lo superfluo para la escena del primer bosquejo, es decir, de *El parecido*, y sustituyó largas relaciones por otras, nada breves, como también señala el editor, en general «en beneficio del estilo». Por su parte, de José Prades reconoce que Moreto sólo redactó una vez la comedia, en la versión titulada *El parecido en la corte* basándose en algunos datos que luego desarrollaré.

A lo largo de estas líneas intentaré demostrar, si se me permite el juego de palabras, los parecidos entre las dos versiones de *El parecido* y poner de manifiesto las diferencias también, para dar alguna solución al problema crítico enunciado al principio; pero sobre todo me pronunciaré sobre un asunto vital para nosotros, como lo es qué versión debemos preferir como editores de la citada *Segunda parte* de don Agustín.

Pero será bueno que demos cuenta primero de los testimonios conservados de la obra, dado el embrollo bibliográfico que plantea y, sobre todo, que desde las últimas bibliografías de Moreto [Ciria Matilla, 1973] se ha podido ampliar su número.

Se conservan cinco manuscritos de la versión A en la Biblioteca Nacional: el 15492 (letra s. XVII), 16423 (consta la fecha «13 de enero de 1652 años» en el inicio de la segunda jornada; tiene censuras y varias licencias para representar en Madrid, en 1669, y Valencia, en 1683. Perteneció al actor Antonio de Escamilla, según se lee,[1] 16605 (letra s. XVII), 16589 (letra s. XVII), 17362 (copiado en 1691 y firmada la copia en Madrid por un tal Juan García). Hay

[1] Muy interesante es este manuscrito, por cuanto da cuenta de las enmiendas de la censura. Uno de los censores es el poeta don Francisco de Avellaneda, que firma en el inicio de la tercera jornada, en Madrid, a 16 de octubre de 1669. Fernández-Guerra [1856: XXXIX, n. 3] y La Barrera y Leirado [1968: 276] dan como posible autógrafo este manuscrito.

por lo menos dos ediciones sueltas que editan esta versión íntegra de la obra con el título *El parecido en la corte*, por ejemplo la de Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1754 (Biblioteca Pública de Toledo 1-2135/8); también la de Valencia, Viuda de José de Orga, 1768 (BNE T 14972, con falsa portada que indica que pertenece a la *Segunda parte de comedias,* de Moreto, 1676). Todos comienzan, como sabemos: «No vi mujer más hermosa».

Por su parte, existen también varios testimonios impresos de la otra versión: tres veces se edita B en el siglo xvii: en la *Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España* (Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1665) y como he dicho ya en la *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto* (Valencia, Benito Macè, 1676). También en el xviii se imprime en *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son doce comedias escogidas de los mejores ingenios de España,* Parte XXXVI (Madrid, 1704). Igualmente la edita la suelta impresa en Sevilla, Viuda de Francisco Leefdael, s.a., como *El parecido en la corte* (BNE T 8570 con portada falsa que indica que pertenece a la *Segunda parte de las comedias*, de Moreto, 1676) o la que carece de datos de imprenta pero que lleva en su extremo superior el número 303 (BNE T 4425), que curiosamente tiene otra tirada que no coincide con la anterior (en mi biblioteca). Estos testimonios de la versión corta empiezan, como se ha dicho, por el verso: «Mi albedrío dejo preso».

Ya Fernández-Guerra menciona varios antecedentes de la obra, algunos tan remotos como son los *Menecmos* de Plauto y varias comedias francesas de similar título; pero también la comedia *Los engañados* de Lope de Rueda, de antecedentes italianos, perfeccionada por Timoneda como *Los menemnos*, y también *La española de Florencia*, atribuida a Lope o Calderón, para señalar influencias más cercanas como *El castigo del penseque*, de Tirso; *La entretenida* de Cervantes o *Quién engaña más a quien*, de Alarcón. De José Prades limita mucho más el alcance de estas influencias y escribe que

> sería muy arriesgado suponer que Moreto conociese alguna de estas obras. Parece más probable, en cambio, que, siendo como era Moreto aficionado a reelaborar argumentos ya conocidos, tuviese presente alguna comedia de autor contemporáneo que tratase de este tema [1965: 14].

Y concreta que el modelo más probable es la obra de Tirso. No obstante señala diferencias importantes, la más notable es que nunca llega a aparecer el hijo verdadero en escena. Sin duda, el tema era bastante común en las tablas,

porque también se podría señalar la deuda contraída con Lope, al que se cita por lo menos dos veces en la comedia. Un caso similar, aunque resuelto de forma distinta, es el que se da en su obra *El perro del hortelano*, cuando un joven que no es noble finge ser el hijo de un conde que había sido preso por los corsarios, y al que todos creían muerto.

No hay diferencias, sin embargo, en lo que afecta al tema de la obra; los estudiosos han localizado el problema central en ambas versiones en la usurpación que hace un impostor de los derechos de un hijo legítimo, apareciendo ambos en escena —que es lo verdaderamente teatral.

Y en efecto, los equívocos que desata el enorme parecido del protagonista son fundamentales; pero no se puede olvidar el asunto que tiene que ver con la honra de don Fernando de Ribera que, a pesar de ser un calavera, tiene que recuperar su honor cuando encuentra a un hombre en el aposento de su hermana. Aunque, como veremos, ambas versiones de la obra difieren un tanto en el planteamiento de este asunto.

Ya el título nos da la pista de que la similitud entre don Fernando y el retrato que hace catorce años se hizo de don Lope de Luján es tan extraordinario que confunde a su propio padre y a su hermana, y les llega a equivocar cuando aparece el verdadero hermano, que ya se parece muy poco a su progenitor. Pero no menos importante es la argucia del olvido que inventa el criado Tacón, una especie de amnesia interesada por la cual el joven galán es capaz de olvidarse de quién es, pero nunca del amor que siente hacia su dama doña Inés. Temas importantes también y que debieron de ser muy de gusto del público son el del matrimonio impuesto a una joven rica con alguien que no quiere y el del incesto (a ratos sugerido y con el que se bromea).

Con tan buenos ingredientes temáticos, y con los que se pueden añadir en lo que toca al personaje de Tacón-Cerote, que urde todo el enredo [Lobato, 2003: 1197], la obra tuvo enorme fortuna de público, como muestran los testimonios conservados de ambas comedias reproducidos arriba y la noticia que tenemos de sus frecuentes puestas en escena. Cosechó un extraordinario éxito ya en el XVII: sabemos que se representó al menos en quince ocasiones (1652, 1669, 1670, 1672, 1674, 1681, 1683, 1687, 1691, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700) y siguió teniendo éxito en los siglos XVIII y XIX [Mackenzie, 1994: 128-129], de hecho, en el primero de los dos siglos incluso la refundió Tomás Sebastián y Latre en su obra *Ensayo sobre el teatro español* (Madrid, 1773), en una versión que para de José Prades era

> una más de aquellas lamentables refundiciones que se hicieron durante todo el siglo xviii de las obras de nuestro teatro clásico. El asunto de la obra está respetado en lo sustancial, pero la forma externa es absolutamente distinta [1965: 21].

A lo dicho hay que añadir que Latre modifica, bastante puerilmente además, la evolución del argumento y los personajes. Así Tacón (que aquí se denomina Lorenzo) resulta ser un estafador de verdad, por cuanto se alza con el dinero de don Pedro que inventó que su amo debía; pero es que además, y esto sí que es el colmo de la inverosimilitud en una comedia ya de por sí algo inverosímil, don Fernando resulta al final ser hijo de don Juan de Ribera, el cual era para don Pedro «el amigo más de veras / que tuve en mis juventudes», en un todavía más alambicado final muy del gusto neoclásico [Latre, 1773: 203]. En cualquier caso, lo único que interesa ahora de tal refundición es cuál de las dos versiones escoge para ella, que en este caso también es la manuscrita.

Pero convendrá que nos detengamos en los parecidos y diferencias textuales para intentar llegar a alguna conclusión válida, porque en realidad los estudiosos que nos han precedido han dado cuenta muy someramente de las relaciones y a veces se han quedado sólo con algún detalle anecdótico.

Por ejemplo, de José Prades centra el problema de la siguiente manera:

> los impresores del siglo xvii, al tratar de editar la comedia, junto con otras, en los llamados volúmenes de *Partes*, aligeraron la obra, es decir, suprimieron algunos pasajes o los acortaron, cosa frecuente entonces, sobre todo cuando el autor se había extendido demasiado en las «relaciones» o monólogos. Aducimos como prueba uno de los pasajes acortados por los impresores: la versión extensa habla de la muerte de un adinerado anciano, tío de don Lope de Luján, y al que éste ha de heredar; la versión recortada suprime este pasaje, con lo cual desaparece tal personaje de la obra, pero se da la paradoja de que, pocos versos después, hay de nuevo una alusión al anciano. Los impresores se olvidaron de suprimirla, con lo cual queda ésta sin sentido, pues no se sabe de qué personaje se trata [1965: 20].

En efecto, la alusión es la siguiente, en A dice don Diego:[2]

[2] Citaré la comedia preferentemente por la edición de Juana de José Prades (texto de A) y por la *Segunda parte de las comedias de don Agustín Moreto,* Valencia, Benito Macè, 1676 (texto de B). Indicaré cuando utilice otras fuentes para citar las comedias.

—Don Lope amigo, ¿qué es esto?
No le deis a mi memoria
tal desagradecimiento.
Mirad que a tiempo venís
que vuestro padre don Pedro
ha heredado a vuestro tío,
y tiene solo en dinero
más de ochenta mil escudos.
—¡Ay Dios! ¿Luego es muerto el viejo?
Dadme un abrazo en albricias [39].

Mientras B lo que escribe es:

—Noticias de vuestra muerte
que de las Indias trajeron
a todos tienen dudosos
y con mucho desconsuelo.
Vuestro padre y vuestra hermana
su caudal y su dinero
son ochenta mil ducados
y ha llegado a tal extremo
que casi sin vida están.
—¡Ay Dios! ¿Luego es muerto el viejo?
Dadme en albricias los brazos [fols. 292b-293a].

Es verdad que podría tener sentido también, pero más parece que lo tenga la primera de las dos versiones. Pero no es la única diferencia importante, como me propongo mostrar a continuación.

La diferencia más notable, a mi juicio, es el cambio en el número de personajes: mientras A incorpora al viejo y flemático criado Laínez, que acompaña a su ama doña Ana desde Sevilla, B lo suprime. Más importancia todavía tiene la figura de don Félix de Guzmán, amigo sevillano del protagonista, don Fernando, y también del verdadero hijo, don Lope. Su ausencia en B origina que se elimine toda la acción vodevilesca que sucede en la posada madrileña de don Félix, donde se encuentran como por arte de encantamiento doña Ana (doña Juana en B), don Lope, don Fernando, doña Inés, Leonor, don Pedro, etc., para aclarar el asunto de la identidad del hijo.

El cambio de nombres es también apreciable:

A		B
Doña Ana-Lucía	se llama	doña Juana
Don Diego (pretendiente de doña Inés)	es	don Luis

Hay un cambio también en el diseño de personajes: don Fernando de Ribera se pinta en A como un calavera, similar al don Juan de Arguijo que dilapidó su fortuna en fiestas y saraos. También abandonó su casa y dejó su honor (y el de su hermana) sin atender, de alguna forma provoca la tragedia y el deshonor. Es un guapo, que vive arruinado. En B, sin embargo no se habla de un ser guapo y calavera, simplemente de que dilapidó su fortuna y tuvo un lance de honor y por eso marcha a Madrid. Hay, por tanto, en A un proceso psicológico de maduración a lo largo de la comedia, en que una especie de don Juan se acaba convirtiendo por amor en un hombre respetable.

Por su parte, don Lope también cambia en las dos versiones: en A se oculta al llegar a Madrid y a su casa; cuando no le reconocen por hijo se enoja y quiere tomarse la venganza por su mano; en B, por el contrario, se lamenta de su mala suerte y se propone buscar a doña Juana para que le ayude a demostrar la verdad. Por fin, en B don Lope adopta el papel de su padre, don Pedro, y obliga a su hermana Inés a casarse con don Fernando, por haber convivido en esa casa. Es como si se le quisiera dar mayor protagonismo en la versión corta.

También hay un cambio en el personaje de don Diego, que se olvida en el desenlace de A (como señala Lobato, por su valor meramente instrumental), mientras el de don Luis se conforma sin su dama por ser un asunto de honor. Por otra parte, en A hay un amigo de don Lope que resulta muerto por don Fernando en el primer lance en su casa de Sevilla, pero falta en B.

Pero no solamente se da el cambio en los personajes, también es distinta la presentación de los hechos. Así en A una larga tirada de versos en la primera escena da cuenta de toda la vida y milagros de don Fernando, mientras que en B la presentación es paulatina y quizá de más interés para el espectador.

En lo que toca a las diferencias, sin duda la jornada tercera es la que más se aparta en ambas versiones: de las 17 escenas en que la hemos divido sólo 7 coinciden en las dos, mientras que faltan 6 en A, las numeradas como 1, 2, 7, 8, 10 y 11; y en B 4, las 12-14 y 16, que corresponden básicamente a toda la acción de la posada. Es como si en la versión manuscrita (A) se hubiera aligerado la acción y se hubiese concentrado atropelladamente.

Hay una serie de motivos en los que se insiste más en una de las dos versiones: por ejemplo en B el tema del casamiento por imposición (jornada I, 8 bis), que no se expresa tanto en A. Por otra parte, la sugerencia del tema del incesto que planea sobre las dos versiones, pero que se explicita mucho más en B, con demora en requiebros y abrazos de los dos supuestos hermanos, lo cual tendría también una segura rentabilidad escénica.

También el carácter de las dos versiones cambia y eso arrastra la materialidad lingüística, que es distinta en determinadas ocasiones: B es mucho más directo y hasta vulgar, se podría decir.

A	B
TACÓN Esperar tú con cuidado una ocasión. DON FERNANDO ¿Y al tenella? TACÓN Procurar enternecella [a Inés] a cuenta de lo olvidado [59].	—Esperar tú con cuidado una ocasión. —¿Y al tenella? —Ir a acostarte con ella [Inés] a cuenta de lo olvidado [fol. 302a]

FALTA	FERNANDO De su amor no hay que dudar. TACÓN Pues si eso tienes, ¿qué pides? Una tarde que te olvides te la puedes merendar [fol. 306a].

TACÓN Simple, pues te dan tanto de barato. toma la posesión con buen despejo, que después aun vendrá a rogarte el viejo. FERNANDO Finge tú que yo estoy muy enojado [ed. BAE, 322c].	—No seas bobo, tócala un rebato y toma posesión con buen despejo y que después a ti te ruegue el viejo. —Yo temo que don Pedro esté enojado [fol. 312].

B añade alguna copla glosada más, como si lo musical y por tanto lo espectacular fuera más importante, así la que se inicia «Tan bien estoy con mi mal», que glosan Fernando e Inés.

Hay un evidente cambio argumental que fundamentalmente tiene que ver con el personaje de don Félix, pero no sólo. En A, don Lope llega desde Toledo, después de haber dejado Sevilla; en B llega directamente desde esta última ciudad. Por otro lado, la figura de don Félix le sirve para articular a Moreto un cambio de lugar, su posada, pero también y sobre todo de acción: don Félix esconde a doña Ana (Juana) por el ruego de su amigo don Lope; pero luego llega su también amigo don Fernando que le pide esconder a Inés y Leonor. Aquí se produce un gracioso equívoco cuando don Lope vuelve a la posada del amigo y cree estar hablando con doña Ana, cuando en realidad habla con la tapada doña Inés. La acción y el desenlace también cambian de lugar en A, pues sucede en la posada de don Félix, mientras que en B sucede en la casa de don Pedro.

Argumentalmente la comedia se resuelve en A en la última escena (III, 11), donde sucede el duelo de espadas; en B, por el contrario, tal cosa tiene lugar en la escena novena del mismo acto III; mientras que la última se aprovecha para deshacer el enorme lío montado. Existe mayor enredo y quizá también mayor acción en la versión A que, como he señalado, se acerca al vodevil, con la complejidad de puertas, tapadas, personajes coincidentes, confusión en definitiva.

Y aunque casi siempre se señala que B abrevia la versión de A, no siempre sucede así, por ejemplo en el inicio de la jornada tercera Tacón y don Fernando se dilatan canturreando y don Fernando diciéndose requiebros con doña Inés. Eso me lleva a pensar que la versión corta puede ser el arreglo de un *autor* de comedias que quiere hacer más espectacular la representación, más que la actuación de un impresor preocupado por adaptar el texto al espacio de que dispone.

Interesan también, y especialmente, los cambios concretos en materia de lenguaje y también en lo que se refiere al estilo. Ya he ido señalando algunas diferencias concretas, pero conviene llamar la atención sobre otras también que nos ayudarán a perfilar los cambios entre ambas versiones de la comedia.

La primera jornada empieza de manera distinta en ambas versiones, ya he señalado el primer verso, pero conviene que tengamos en cuenta otros.

Mientras A comienza:

FERNANDO No vi mujer más hermosa.
TACÓN Señor, ¿has perdido el seso?

Fernando	Que fuera poco confieso según bizarra y airosa en aquella iglesia entró, llevándome tras su brio los ojos y el albedrío. ¡Qué linda mano sacó a la pila! donde infiero que de amor la ardiente fragua quiso avivar con el agua.
Tacón	¿Pues era hisopo de herrero? [29]

B lo hace:

Fernando	Mi albedrío dejo preso desta pasión rigurosa. no vi mujer más hermosa.
Tacón	Señor, ¿has perdido el seso?
Fernando	No, Tacón, que a lo que infiero del fuego que incendios fragua esparcen mis ojos agua.
tacón	¿Pues son hisopo de herrero? [fol. 289a]

Como se ve, B recorta algunos versos, pero añade otros, un tanto retóricamente.

También la jornada segunda empieza con unos versos de don Fernando que dicen en A:

Fingir más no he de poder,
que es muy de veras mi amor [58].

Mientras que en B se lee:

Ya no es posible poder,
Tacón, olvidar mi amor [fol. 301b].

Un poco más adelante se escribe en A «El enredo está urdido / con empeño»; mientras que en B se sustituye la palabra «enredo» por «engaño». Parece que hay alguna intención estilística.

También un poco más adelante en la misma jornada se lee en A, cuando el verdadero hijo don Lope se encuentra que Tacón está defendiendo que su amo es el auténtico:

> ¡Cielos, si alguien se prohíja
> en mi ausencia!, ¡qué pesar!
> Hijo debéis de llamar
> al marido de la hija [83],

mientras que en B encontramos:

> Vuestro engaño se corrija,
> que ya sé que su hijo no es
> y es el engaño que ves
> por casarse con su hija [fol. 314a].

Otras veces parece que B entiende mal las palabras que se escriben en A, de forma que lo que se lee en la primera versión, en un parlamento de los médicos que tratan la amnesia falsa del supuesto hijo:

> Si hubiera demencia vaya,
> mas sine dementia es falso [61]

se cambia en B por:

> Si hubiera demencia vaya,
> mas si redemencia es falso [fol. 303a].

«Redemencia» no existe, a no ser que se entienda como un intensificador de «demencia»; en cambio la expresión latina *sine dementia* es tan común y a propósito, que incluso aparece en alguna sentencia (*Nullum ingenium, sine dementia*). A todas luces parece una *lectio facilior*. De la misma forma dice A «En aprendiendo retiene», que dice un médico a propósito de la extraña dolencia de olvido del supuesto hijo; lo cual se cambia en B por «en aprendiendo detiene», que carece de sentido.

También, y quizá es el caso más claro, cuando Tacón se da cuenta de que el viejo está enseñando a su hijo falso, dada su supuesta falta de memoria, se viene tronchando de risa porque dice en B:

De cómo el hijo me llamo,
su hija y todos los del cuento
queda haciendo en su aposento
una memoria a mi amo [fol. 313a].

Pero lo que realmente se escribe en A y tiene sentido pleno es:

De cómo él y yo me llamo,
su hija, todos los del cuento
queda haciendo en su aposento
una memoria a mi amo [82].

Se ha confundido «el iyo» con «el hijo», tal vez por un error de copia.

También hay partes que se añaden en B. En la jornada primera, don Luis acaba de reconocer al que cree don Lope y cuando pregunta si es él, responde Tacón:

Don Luis — Pregunto amigo […]
si aqueste hidalgo es don Lope
de Luján. Saber espero.
Tacón — Tú lo eres, por si es pulla [fol. 292b].

Pero falta en A lo siguiente, que viene a continuación:

Fernando — ¿Siempre has de hablar descompuesto?
Di que no, Tacón.
Tacón — Rey mío,
¿da usted de almorzar conejo?
Porque estamos en ayunas
y el cómo se da comiendo [fol. 292b].

Sin duda, muy eficaz en escena.

Como se añade igualmente una alabanza a Madrid, que falta en la versión de A:

Gracias al cielo que he llegado a verte,
oh corte insigne del león más fuerte,
oh patria deseada, amado suelo,
pero mejor diré si digo cielo.

Apenas en Madrid puse la planta
cuando amor y deseo me adelanta… [fol. 309a]

Y que indica, con toda seguridad, que dicha versión se arregló para una representación en la corte, donde tendría perfecto sentido este parlamento laudatorio. Sabemos que, por el contrario, la versión larga se representó en Sigüenza.

Pero en general destacan más las supresiones en B, como ya he anticipado, es el caso también de dos largos parlamentos entre don Pedro y don Lope en la jornada tercera [323].

Como resumen, y concluyendo ya todas estas observaciones, creo que es evidente que no fue Moreto quien dispuso la versión abreviada de la comedia, como querían los estudios citados al principio; pero mi explicación —contra de José Prades— es que quizá tampoco fueron los impresores los que lo hicieron, sino un autor distinto que adaptó la comedia para hacerla representar por otra compañía, o más probablemente un avezado *autor* de comedias consciente de la escasez de su personal y de que necesitaba reducir personajes e intriga y hacer la obra más atractiva aún para su público. Me inclino más por esta última hipótesis por cuanto a veces no entiende determinadas alusiones cultas y porque prefiere cambiar palabras tirando hacia lo vulgar y chabacano, mucho más directo que en la versión que denomino A.

Todo ello es fundamental en este momento porque se trata de escoger el texto que se prefiera para editar en la segunda parte de comedias del dramaturgo en que estamos embarcados el equipo de los Moretianos. Y quizá la lección que se debe sacar de todo lo que he dicho es que no siempre es preferible la lectura que nos ofrece una comedia por encontrarse publicada en las partes del dramaturgo, al menos cuando éste había fallecido ya en el momento de la impresión. Tampoco se puede intentar en este caso una edición crítica de esos y otros testimonios, porque son tan distintas las dos versiones que casi se pueden considerar obras diferentes. Por seguir con el chiste del principio: creo que se parecen muy poco estas dos versiones de *El parecido* y no nos cabe más remedio que inclinarnos por una de ellas, la que se nos presenta como más genuina de Moreto. Como he intentado mostrar, y como hicieron antes que yo —aunque con menor abundancia de detalles— los editores que me han precedido, creo que la versión que transmite A es preferible y es la que se debe editar. Y en eso estamos.

Bibliografía

Barrera y Leirado, Carlos Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid, 1860), London, Tamesis Books, 1968.

Ciria Matilla, María Soledad de, «La bibliografía de Moreto», *Cuadernos Bibliográficos,* 30 (1973), pp. 75-128.

Cotarelo y Mori, Emilio, «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, XIV (1927), pp. 449-494.

Fernández-Guerra y Orbe, Luis, «Discurso preliminar» a las *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña,* Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1856.

José Prades, Juana de, «Introducción» a Augutín Moreto, *El parecido en la corte*, Salamanca, Anaya, 1965.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932.

Latre, Tomás Sebastián, *Ensayo sobre el teatro español,* Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1773.

Lobato, María Luisa, «Moreto», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1181-1205.

Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Paz y Meliá, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass/Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934, vol. I, 2ª ed.

Comedias de Agustín Moreto. Modelos de análisis estructural y producción dramática (I)[1]

Juan Antonio Martínez Berbel
Universidad de La Rioja

A Alejandro M. G., que decidió venir el 15 de diciembre de 2007.

En un reciente trabajo, dedicado al análisis de un personaje *supuestamente* secundario en una comedia de Agustín Moreto [2007: 101-121], me serví de una útil y reciente herramienta de análisis dramático elaborado por el SIDCA (Seminario de Investigación sobre Dramaturgos Clásicos Andaluces): la tabla de análisis estructural y producción dramática que desarrolla en dos cuadernos (uno dedicado al siglo xvi y otro al xvii) sobre teatro clásico andaluz [Reyes Peña, *et al.*, 2004 y 2006]. A raíz de aquel trabajo, y dentro de las actividades de edición crítica de las comedias de Agustín Moreto, se consideró la pertinencia de disponer de las tablas de producción de todas las comedias del dramaturgo madrileño, habiéndose revelado esta herramienta de análisis de gran utilidad, no sólo para el escenógrafo o dramaturgo contemporáneo, inicial destinatario de la misma, sino también para el filólogo, quien puede complementar y enriquecer notablemente sus trabajos, con un aporte de datos escénicos muy difíciles de inferir de la lectura de una determinada obra.

[1] Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (España) y Fondos FEDER, con números de referencia HUM2004-02289/FILO y HUM2007-60212/FILO.

Se inicia, por tanto, con este trabajo una serie de artículos donde se recogerán las tablas de producción de las comedias moretianas. Se presentan aquí seis (la mitad) de las que componen la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, publicada en 1654.[2]

Como en el trabajo anteriormente aludido, sigo aquí, de modo general, los criterios elaborados por el SIDCA[3] para el uso de la citada tabla de análisis y producción dramática, si bien con algunas salvedades, a mi juicio menores, que afectan asimismo a la propia estructura de la tabla. Ésta se encuentra en el presente trabajo levemente modificada. Se ha suprimido la segmentación en escenas, más fácilmente identificables, incluso a partir de la segmentación en unidades más pequeñas, como las secuencias. Siendo éstas las unidades sobre las que se pretende establecer el análisis posterior de cada una de las comedias, la inclusión de la segmentación en escenas me parece, en este caso, redundante. Se ha eliminado también la sección donde se recoge la tipología de los personajes. La dificultad, especialmente tratándose de Moreto, para definir de modo conciso el tipo concreto de algunos de sus personajes, fundamentalmente secundarios, hace innecesaria, e incluso confusa, su inclusión.

Por lo que respecta al uso de dicha tabla, se ha intentado respetar el criterio que establece el cambio de secuencia: temático, situacional, de tono y formal, aunque hay que ser conscientes de lo subjetivo de establecer, en muchos casos, estos cambios. Dado que no es el objetivo del presente trabajo elaborar o discutir acerca de una determinada teoría de la segmentación dramática, se asume sin más que diversas lecturas y lectores pueden dar lugar a cambios en la consideración del cambio de secuencia y, por tanto, obtener tablas de producción con una variación en el número de las mismas. No obstante pienso que esta variación difícilmente supondría un cambio sustancial en la consideración general de aspectos como la presencia o importancia de un personaje en un momento determinado de la comedia, el modo de agruparse o relacionarse estos de cara a la resolución de conflictos o el propio modelo dramático que se puede inferir

---

[2] Se utilizan para la elaboración de las tablas los textos base (inéditos en el momento de publicarse el presente trabajo) propuestos por los respectivos editores que colaboran en el proyecto citado. Ver nota 1. Las tablas de las seis comedias restantes de la *Primera parte* de Moreto se publicarán en un monográfico dedicado a Moreto que prepara la revista *Bulletin of Spanish Studies* (Glasgow).

[3] En el presente trabajo se aportan sólo algunas notas acerca de su utilización, características y funcionalidades. Puede encontrarse información más detallada en Reyes Peña, 2004: 49 y ss. y 2006: 295 y ss.

a partir de la lectura de la tabla. Ante esta perspectiva, en los momentos en los que podían hacerse interpretaciones diferentes de la segmentación de un pasaje, he optado por utilizar los criterios aludidos con cierta flexibilidad, tendiendo a no segmentar si las razones para hacerlo no estaban absolutamente claras.

JORNADAS/ACTOS	PRIMERA																				SEGUNDA																				TERCERA												TOTALES		
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	•	X	T
Antíoco	X	X	X	X	X	X	•	X	•	•	•	•	•	X			X	X			X	X	•	X	•	X	X	X	X	X	X	X	X	•	X									X	X	X	X					X	9	27	36
Luquete	X	X	X	X	X	•	X	•	X	•	X	•	X	X		X	•	X	X	X	X	X						X	X	•	X	•	•	•	X					X	X		X	X					X	X	X	X	9	28	37
Nicanor				X	X					X	X	•	X	•			•	•												X																							4	6	10
Otros/Acompañamiento				X	•								•	•		•	•	•	•	•																														•	•	•	11	1	12
Reina					X	X	•	X	•	•	X	•	•	X			X	X					X	X	X	X						X							X	X	X	X	X				X	X	X	X	X	X	5	23	28
Damas					•	•	•	•	•	•	•	•	•	•			•	•														•																						13	13
Floreta					•	•	X	•	X	•	•	•	•	X			•	X																					X	X	X												8	7	15
Todos												X	•	•																																							2	1	3
Villano I													X	•																																							1	1	2
Villano II													X	•																																							1	1	2
Seleuco															X	X	X	X	X	X								X	X	X				X	X	X	X	X			X	X	X	X	X	X				X	X	X		23	23
Astrea															X	X	X	X					X	•	X																									X	•	X	2	8	10
Erisístrato															X	X	X	X		X	X							X	X	•	X	X	•	X	•	X	•	X						X							X	•	5	15	20
Músicos																					X	•										X																		X	•	•	3	3	6
Criado																					•																																1		1
Músico																					X	•																															1	1	2
Actores por secuencia	2	2	2	4	5+	4+	4+	4+	4+	5+	5+	5+	7+	7+	3	4+	8+	8+	2+	3+	5+	3+	3	3	3	2	1	4	4	5	3	4+	3	4	4	2	2	2	2	3	4	2	3	4	2	2	2	1	2	4+	5+	6+	SIDCA		

		FECHA	
TÍTULO	*Antíoco y Seleuco*		COMPOSICIÓN
GÉNERO	Comedia		1ª REPRESENTACIÓN
AUTOR	Agustín Moreto		
EDICIÓN/Ms.	Comedias de Agustín Moreto. Ed. de Héctor Urzáiz		
ADAPTACIÓN			
EXTENSIÓN	2622 vv.	1654	1ª EDICIÓN

JORNADAS/ACTOS	PRIMERA																					
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Alférez Aguirre	X	X	X	X	X	•	•	X	•	•	X	•	X	X	X	X		X		X	X	X
Lisardo	X	X	•	X	X	•	•	X	X	X	•	•	X	X	X	X				X	X	
Vejete		X	•	X	•	X																
D. Martín			X	X	X	•	•	X	•	•	X	•										
Celedón				X	X	•	•	X	•	•	X	X	X									
Dª Cecilia						X	X	X	X	•	X						X	X	X	X	X	
Dª Francisca						X	X	X	X								X	X			X	
Margarita						•	X	X	X	X							X	X			X	X
Chinchón						•	X	X	•	•	X	X			X		X	X	X	X	X	X
Capitán																						
Fiscal del vicario																						
Notarios																						
Actores por secuencia	2	3	4	5	5	9	8	8	8	7	6	5	3	2	3	2	4	5	2	4	6	3

JORNADAS/ACTOS	SEGUNDA																							
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
Alférez Aguirre	X	•	X	X	X	X	X	•	•	X							•	•	X	X	•	X	X	
Lisardo	X	•	X	X	X	X	X	X	X	•	X	X					X	X	X	X	X	X	X	X
Vejete																								
D. Martín															X				X					
Celedón														X	X			X	X	X				
Dª Cecilia		X				X	X	X	X	X	X	X				X	X	X	X	X	X			
Dª Francisca					X	X		X									X	X	X	X	•	X	X	X
Margarita					X	X		X	X								•	X	X	•	•	X		
Chinchón		•	X									X	X	X	X	X	X	X	X	•	•	•	X	
Capitán																								
Fiscal del vicario																								
Notarios																								
Actores por secuencia	2	4	3	2	4	5	3	5	4	3	2	3	1	2	3	2	6	7	8	7	6	5	4	2

JORNADAS/ACTOS	TERCERA																															TOTALES		
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	•	X	T
Alférez Aguirre	X					X	X					X	X	X	X	X	X	X		X	X								X	•	X	12	40	52
Lisardo	X	X	X	X	X	X	X									X	X	X		X	X								X	X	X	7	46	53
Vejete																																2	3	5
D. Martín														X												X	•	•	X	•	X	8	11	19
Celedón													X	X												X	•	•	X	•	X	7	16	23
Dª Cecilia			X		X	•	X	X	X	X									X	X	X	•	•	X						X		4	35	39
Dª Francisca			X	X	X	•	X	X	X	X	X								X	X	X	X						X	•	•	X	4	31	35
Margarita			X	X	X	•	•	X	X	X	X								X	X	X	X									X	6	27	33
Chinchón		X	X					X	X	X	•						X		X	X	•	•	X								X	10	31	41
Capitán									X								X	X			X	•	•	X	X	X	X	X	X	•	X	3	11	14
Fiscal del vicario																											X	X	•	•	•	3	2	5
Notarios																											•	•	•	•	•	5		5
Actores por secuencia	2	2	5	3	4	5	5	4	5	4	3	1	2	3	1	2	4	3	4	6	7	5	3	2	1	3	4+	5+	7+	8+	9+	SIDCA		

		FECHA	
TÍTULO	*De fuera vendrá*		COMPOSICIÓN
GÉNERO	Comedia		1ª REPRESENTACIÓN
AUTOR	Agustín Moreto		
EDICIÓN/Ms.	Comedias de Agustín Moreto. Ed. de Delia Gavela		
ADAPTACIÓN			
EXTENSIÓN	3042 vv.	1654	1ª EDICIÓN

JORNADAS/ACTOS	PRIMERA														
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Carlos	X	X	X	X				X	X	•	X	•	X	X	X
Polilla	X	X	•	X		X	•	•	X	•	X	•	X	•	X
Conde		X						X							
Don Gastón		X	X					•	X						
Bearne		X	X					•	X	X					
Músicos					X	•	•	•	•	•					
Diana					X	X	X	X	X	•	X	X	X	X	
Cintia					X	•	X	•	•	•	•	X	X		
Laura					•	•	X	•	•	•	•	•	•		
Fenisa															
Actores por secuencia	2	5	4	2	3+	4+	4+	8+	7+	6+	5	5	5	3	2

JORNADAS/ACTOS	SEGUNDA																		
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Carlos	X	X	X	X	X	X				X		X	X	X	X	X			
Polilla	X	X	•	X	X			X	X	X		X	X	•	X	•	•	X	X
Conde																			
Don Gastón					X														
Bearne					X														
Músicos					X														
Diana		X	X	X	X	X	X	X			X	•	X	•	X	X	X	X	
Cintia		X			X						X	•	X	X	•	•	X	•	
Laura		•	•	X	X						X	•	X	X	X	•	X		
Fenisa					X						•	•	X	•	X	•	•	•	
Actores por secuencia	2	5	4	4	8+	2	1	2	1	2	4	6	6	6	6	6	5	4	1

JORNADAS/ACTOS	TERCERA																	TOTALES		
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	•	X	T
Carlos	X	X			X	•	X							X	X	X	X	2	30	32
Polilla	X	X	X	X	X	X	X	X						X	•	X	X	11	31	42
Conde															X	X	X		5	5
Don Gastón	X				X										X		X	1	8	9
Bearne	X				X					X					X		X	1	10	11
Músicos				X	X													5	4	9
Diana				X	X	X	X	X	X	X	X	X				X	X	3	33	36
Cintia					X							X	X	X	•	•	X	11	15	26
Laura					•							X	X	•	•	•	X	16	11	27
Fenisa					•													7	3	10
Actores por secuencia	4	2	1	2+	8+	3	3	2	1	2	1	3	2	4	7	6	8	SIDCA		

		FECHA	
TÍTULO	*El desdén, con el desdén*		COMPOSICIÓN
GÉNERO			1ª REPRESENTACIÓN
AUTOR	Agustín Moreto		
EDICIÓN/Ms.	Comedias de Agustín Moreto. Ed. de María Luisa Lobato		
ADAPTACIÓN			
EXTENSIÓN	2929 vv.	1654	1ª EDICIÓN

JORNADAS/ACTOS	PRIMERA																
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Rey Seleuco	X	X	X	X	•	X					X	X	X	X			
Filipo	X	X	•	•	•	•											
Acompañamiento	•	•	•	•	•	•											
Nise			X	•	•	X	X							X	X	•	X
Greguesco			X	•	•	X	X	X					X	X	X	X	
Damas			•	•	•	•								•	•	•	•
Irene			•	•	•	X	X	X									
Alejandro				X	X	X	X							X	X	•	X
Soldados				•	•	•	•										
Músicos									X	•							
Demetrio									X	X	X						
Aurora										X	X			X	X		
Criados																	
Actores por secuencia	2+	2+	5+	6+	6+	6+	4+	2	1+	2+	3	1	2	5+	4+	3+	2+

JORNADAS/ACTOS	SEGUNDA																							
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
Rey Seleuco																		X	X	•	X	X	•	X
Filipo																								
Acompañamiento																								
Nise								X				X	X	X					X	•	•	X		
Greguesco				X	X	•	X	•	X	X						X	X	X	X	•	X	•	X	
Damas								•											•	•	•	•		
Irene	X	•	X	•	X						X													
Alejandro				X	X	X	X	X	X	X						X	X	X	X	X	X			
Soldados																								
Músicos												X	•	X										
Demetrio		X	X	X						X				X	X	X					X	•	•	X
Aurora	X	X	X	•	X							X								X	X			
Criados																			•	•	•	•		
Actores por secuencia	2	3	3	5	4	2	2	3+	2	3	1	2+	1+	2+	1	3	2	3	4+	5+	6+	4+	3	2

JORNADAS/ACTOS	TERCERA																										TOTALES		
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	•	X	T
Rey Seleuco	X																					X	X	X	X	X	3	30	33
Filipo																						•	X		X	•	6	4	10
Acompañamiento																						•	•	•	•		10		10
Nise	X	X	X	X																		X	X	X	X	X	5	21	26
Greguesco							X			X	X	X	•	X	X	X	•	•	X	X	X	•	•	X	•	X	12	31	43
Damas																						•	•	•	•	•	18		18
Irene									X	•	X		X			X	X	X				•	•	•	•	•	11	13	24
Alejandro					X					X	X	X	•	X	X	X	X	•	X		X	X				X	3	32	40
Soldados																						•	•	•	•	•	9		4
Músicos	•	X	X	•																		•	•	•	•	•	9	5	14
Demetrio			X	•	•	X	X	X							X	X	X				X	•	X				5	21	26
Aurora													X	X	X	X	X										1	16	17
Criados																						•	•	•	•	•	8		8
Actores por secuencia	2+	1+	2+	2+	2	1	2	1	1	3	3	2	4	3	4	5	5	3	2	1	3	8+	7+	5+	6+	6+	SIDCA		

		FECHA	
TÍTULO	*La fuerza de la ley*		COMPOSICIÓN
GÉNERO	Comedia		1ª REPRESENTACIÓN
AUTOR	Agustín Moreto		
EDICIÓN/Ms.	Comedias de Agustín Moreto. Ed. de Esther Borrego		
ADAPTACIÓN			
EXTENSIÓN	2925 vv.	1654	1ª EDICIÓN

JORNADAS/ACTOS	PRIMERA																									
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Sancho	X	X	X															X		X	•	X	•	•	•	X
Laín	X	X	•	•	•	•	X				X	X	•	X	•	•	•	•								
García	X	X	X															X		X	•	X	•	•	•	X
Conde de Urgel		X	X	•	X																X	X	X			
Don Gastón		X	X	•	•	X															X	X	•	X		
Infanta			X	X																	X	X	•	•	X	
Chapado								X	X				X	•	X	X					X	X	•	•	•	
Marina								X	X				X	•	•	•					X	X	•	•	•	
Rey									X	X	X	X	•	X	•	•	X	X			X	X				
Músicos												X	X	•	X	X										
Rosaura													X	•	X				X	X	X	X	•	•	X	
Acompañamiento																										
Caballero 1																										
Caballero 2																										
Criados																										
Criado																										
Actores por secuencia	3	5	6	4	3	2	1	2	3	1	2	2+	5+	5+	5+	4+	2	4	1	3	9	9	8	7	6	2

JORNADAS/ACTOS	SEGUNDA																													
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
Sancho			X	X						X	X	X	X	X	X	X	X							X	•	•	•	•	X	X
Laín	X		X	•	•	X														X		X								
García	X	X	X	•	X										•	X	•	X					X	•	•	•	•	X		
Conde de Urgel			X	X											•	X								X	•	•	•	•	X	
Don Gastón	X	X	X	•	X										•	X	•	X					X	X	•	•	X			
Infanta			X	•	•	•	X	X	•	•	X													X	X					
Chapado			X	•	•	X	X		X	•	•	X	X	X	•	•	•	•	X	X	X	X								
Marina			•	•	•	•	X													X	X	X								
Rey			X										X		X									X						
Músicos																														
Rosaura			X	•	•	•	X	X	X	X	X													X	•	X				
Acompañamiento			•																					•						
Caballero 1																														
Caballero 2																														
Criados																														
Criado																														
Actores por secuencia	3	2	10+	9	7	5	4	2	3	4	4	2	3	2	6	5	4	3	1	3	2	3	2	7+	6	5	4	3	2	1

JORNADAS/ACTOS	TERCERA																										TOTALES		
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	74	75	76	76	77	78	79	80	81[1]	82	•	X	T
Sancho	X	X	X	X	X	X	•	X	X	X	X							X	•	X	X	X	X			X	10	36	46
Laín																			X								10	12	22
García	X								X	X		X	X	X	•	•	X								•	•	15	22	37
Conde de Urgel							X	X	X	X					X	X						X	X	X	X	•	7	21	28
Don Gastón	•	X								X		•	•	•	X	•	X		X	X					X	•	14	22	36
Infanta																									•	X	8	12	20
Chapado				X	X	X	•	X	•	X	X							X	•	X	X	X	•			X	15	29	44
Marina											X																10	10	20
Rey														X	X										X	X	3	17	20
Músicos																									•	•	3	4	7
Rosaura					X						X	X													•	X	8	19	27
Acompañamiento	•																										3		3
Caballero 1							X																					1	1
Caballero 2							X																					1	1
Criados										•												•	•				3		3
Criado																							X	X				2	2
Actores por secuencia	3+	2	1	2	3	2	5	3	4	5+	4	3	2	3	4	3	2	2	4	3	2	3+	4+	2	7+	9+	SIDCA		

		FECHA	
TÍTULO	*Hasta el fin nadie es dichoso*		COMPOSICIÓN
GÉNERO	Comedia		1ª REPRESENTACIÓN
AUTOR	Agustín Moreto		
EDICIÓN/Ms.	Comedias de Agustín Moreto. Ed. de Judith Farré		
ADAPTACIÓN			
EXTENSIÓN	2989 vv.	1654	1ª EDICIÓN

[1] La acotación «Salen de gala todos los músicos, el Rey, la Infanta, García, Rosaura, don Gastón y toda la compañía» no permite determinar con exactitud el número de personajes (o actores) que intervienen en las últimas dos secuencias.

JORNADAS/ACTOS	PRIMERA																								
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
Alfonso	X	X	•	X	X	X																			
Ramiro	X	X									X	•	X	•	X	X	X	X						X	X
Sancho	X	X	X								X	•	X	X	X	X	X	X							
Rey		X	•	X	X	•		X																	
Fortún		X	•	X	•	•	X	•	X	•															
Nuño Rasura					X	•	X	•	X	X															
Laín Calvo					X	•	X	•	X	X															
Conde I					X	X	X	X	X																
Conde II					X	•	X	X	•																
Diego Almendárez					X	•	X	X	•	•															
Geloíra												X	X									X	X	X	X
Elvira												X	X	X								•	X		
Ximén												X	X	•	X							•	X		
Sol																	X	X							
Gracia																	X								
Músicos																			X	X					
Ruy Peláez																			X	X	X	X	X	X	
Martín de Carpio																				X	X			X	X
Damas																						•	•		
Soldados																							•		
Osorio																									
Niño																									
Criados																									
Criado de Sol																									
Criado de Laín																									
Letrado																									
Alcaide																									
Escribano																									
Actores por secuencia	3	5	4	3	8	8	6	7	6	4	2	5	5	4	3	2	4	3	1+	2+	2	4+	4	4	3

JORNADAS/ACTOS	SEGUNDA																				
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
Alfonso										X	X	X				•					
Ramiro	X	X	X										X	X		•	X				X
Sancho	X	X	X	X						•	X	•	X	X	X	•	X	X	X	X	•
Rey																					
Fortún																					
Nuño Rasura						X	•	X	X												
Laín Calvo						•	X	X	X												
Conde I																					
Conde II																					
Diego Almendárez																					
Geloíra	X	X	X																X	•	X
Elvira		X	X							X		X		X	•	•	•	X	X		
Ximén		X	X							X				X	•	•	•	X	X		
Sol			X									X	X								
Gracia																					
Músicos																					
Ruy Peláez				X	X	X	•	X	X												
Martín de Carpio				X	X	•	•	•	X												
Damas																					
Soldados						•	•	X	•												
Osorio									X												
Niño																					
Criados																					
Criado de Sol																					
Criado de Laín																					
Letrado																					
Alcaide																					
Escribano																					
Actores por secuencia	3	5	6	3	2	4+	4+	4+	5+	4	2	4	3	4	3	5	4	3	4	2	3

JORNADAS/ACTOS	TERCERA																																	TOTALES		
SECUENCIAS Nº > REPARTO Masc. Fem.	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	•	X	T
Alfonso																																		2	8	10
Ramiro						X	X	X	X	X								X	X			X	•	•	•	X	•	•	X	X	X	X	X	8	31	39
Sancho						X	X	X	X	X								X	X			X	X	•	•	X	X	•	X	X	X	X	X	8	38	46
Rey																																X	•	3	5	8
Fortún																																		5	4	9
Nuño Rasura																			X	X			•	X	X	X	X	X	•	•	X	X	•	7	16	23
Laín Calvo																X	X	X	X	X											X	X	•	4	14	18
Conde I																																			5	5
Conde II																																		2	3	5
Diego Almendárez																																		3	3	6
Geloíra	X	•	X					X	X	•	X	X																					X	3	18	21
Elvira	X	•	X																															5	13	18
Ximén																			X															5	11	16
Sol		X	X	X	X	X						X	X	X	X	X																			15	15
Gracia					X																														2	2
Músicos		X	•	•	•	•	•	•	X																									6	4	10
Ruy Peláez																					X	•	•	•	X	X	•	•	•	•	•	•	•	11	14	25
Martín de Carpio																					X	•	•	•	•	X	•	•	•	•	•	•	•	14	9	23
Damas																																		2		2
Soldados																															•	•	•	7	1	8
Osorio																																			1	1
Niño	X	•	X	X				X	X		X	X	X																				X		9	9
Criados															•	•																		2		2
Criado de Sol															X				X																2	2
Criado de Laín																•	X																	1	1	2
Letrado																							X	•	X	X	•	X	•	•	•	•	•	7	4	11
Alcaide																							•	•	X	X	•	X	•	•	•	•	•	8	4	12
Escribano																							•	•	X	X	X	•	X					3	4	7
Actores por secuencia	3	4+	4+	2+	2+	3+	2+	4+	4+	3	2	3	2	1	2+	3+	2	3	6	2	2	4	8	8	8	8	8	8	8	7	8+	9+	11+	SIDCA		

		FECHA	
TÍTULO	*Los jueces de Castilla*		COMPOSICIÓN
GÉNERO	Comedia		1ª REPRESENTACIÓN
AUTOR	Agustín Moreto		
EDICIÓN/Ms.	Comedias de Agustín Moreto. Ed. de Abraham Madroñal y Francisco Sáez Raposo		
ADAPTACIÓN			
EXTENSIÓN	3179 vv.	1654	1ª EDICIÓN

Bibliografía

Martínez Berbel, Juan Antonio, «El ascenso de un personaje secundario: el gracioso en *Trampa adelante* de Moreto», *Teatro de Palabras. Revista sobre teatro áureo*, 1 (2007), pp. 101-121.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida, 1654.

Reyes Peña, Mercedes de los, *et al.*, *Cuaderno andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2004.

—, *et al., Cuaderno andaluz del siglo XVII,* Sevilla, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2006.

El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto

Alessandro Cassol
Università degli Studi di Milano

1. Moreto, colaborador

Las comedias en colaboración constituyen una parcela importante del corpus dramático de Moreto, circunstancia que comparte con varios ingenios del siglo xvii. Hay un detalle significativo: Moreto fue el único dramaturgo de la centuria que formó parte de todos los tipos de agrupación de ingenios que conocemos, o sea que entró en comedias compuestas por dos, tres, seis y nueve autores. No por esto, sin embargo, se le puede definir como un auténtico especialista del género, como en cambio podría decirse de Martínez y Meneses, la mitad de cuyas obras están escritas con otros autores, o de Cáncer, cuyas piezas colaboradas, lejos de ser la excepción, constituyen la norma de su producción dramática. Exactamente como ha pasado ya con ellos y con muchos más asiduos frecuentadores del género (Matos Fragoso, por ejemplo), las piezas colaboradas de Moreto no han suscitado especial atención por parte de la crítica, y la verdad es que no han faltado, y no faltan, razones que justifiquen el silencio de la comunidad científica.

Primero, y es la queja de siempre que volvemos a escuchar una y otra vez en cada congreso sobre teatro aurisecular, llama la atención la asombrosa escasez de ediciones modernas, bien hechas y asequibles. Es un dato éste que vale para toda la producción de Moreto, habiendo franqueado del abismo del olvido tan sólo unas pocas piezas de las que compuso individualmente. No hay que sorprenderse, entonces, si sus comedias de consuno han permanecido bajo tierra

hasta ahora. Afortunadamente, un proyecto como el de los Moretianos se ha encargado de contestar a esta queja, ofreciendo a los estudiosos y al público de los profesionales del teatro la que quisiera ser «la edición de referencia»[1] para este autor. De hecho, y subrayo que me parece un planteamiento oportuno, y no sólo prudente, el grupo de los Moretianos ha aplazado la edición de las obras colaboradas, que se prepararán solamente una vez terminadas de sacar a luz las comedias entera y legítimamente de Moreto. No obstante, por más que vuelva a incidir en que considero muy cuerda esa decisión, se trata de un indicio de los muchos problemas que puede acarrear el adentrarse en la selva de las obras escritas en colaboración con otros ingenios.

Tengo mis razones para suponer que no me equivocaría al pensar que otros grupos de investigadores, pongamos los que se ocupan de las obras de Avellaneda o de Diamante, se comportarían de la misma manera con la edición de las piezas de estos autores: primero lo seguro —y sabemos que delimitar con toda seguridad el corpus que indiscutiblemente pertenece a un dramaturgo es, de por sí, tarea compleja—, luego lo incierto, y allí entraría lo colaborado, ya sea por problemas de atribución de las comedias a unos autores y no a otros, ya sea porque la edición de ciertas obras podría solaparse con proyectos similares de otros investigadores (que, dicho sea de paso, podrían llegar a conclusiones de signo diametralmente opuesto).

Las razones del relativo desinterés de la crítica por las comedias en colaboración, o por lo menos del considerable retraso con que se van emprendiendo algunos estudios pioneros, tienen que ver en parte con las varias veces señalada ausencia de bibliografías completas de los autores considerados menores, y desgraciadamente también de los importantes, que merman el estudio de muchas piezas e impiden, o dificultan sensiblemente, la ampliación no esporádica del canon de obras estudiadas, editadas, leídas y representadas. Los problemas de autoría, a vueltas con ellos, parecen a veces francamente irresolubles, y no veo cómo eso pueda estimular la edición de ciertos textos. No creo que haya muchos investigadores dispuestos a editar como anónimas, pongamos, *El mago de Inglaterra y príncipe Sergio* o bien *Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia* o *El amigo más leal fue más falso y desigual*, tres ejemplos de comedias que no sólo comparten títulos poco atractivos, sino también el hecho de circular impresas a nombre de «tres ingenios» no identificados, y quizá no identificables.

---

[1] Para todo lo que concierne el grupo de los Moretianos, dirigido por la profesora María Luisa Lobato de la Universidad de Burgos, remito a su página web www.moretianos.com.

A estas razones de carácter *material*, por así decirlo (ausencia o rareza de bibliografías y ediciones, irresolubles problemas de paternidad de las obras), se añaden otras motivaciones menos físicas y más *éticas*. El prejuicio de los estudiosos y de los editores decimonónicos, que aludían de manera más o menos encubierta a la monstruosidad de esta clase de obras, no ha estimulado, por cierto, la labor de estudiosos y editores del siglo XX. Esa falta de atención inicial ha llevado, diría casi de forma natural e inevitable, a considerarlas, también en épocas recientes, como productos artísticos de baja calidad, debido a las circunstancias de su escritura. Serían más bien el resultado de una redacción apresurada, debido a la necesidad de abastecer lo más rápido posible los escenarios comerciales, con todo lo que eso conlleva en cuanto a incoherencias en el desarrollo argumental, redundancias innecesarias, desapariciones y retornos inesperados de personajes entre una jornada y otra, temas o motivos no suficientemente trabajados, desajustes evidentes en el enfoque temático, oscilaciones poco aceptables en el entramado métrico de la pieza, y, como si eso no bastara, un larguísimo etcétera. Hasta la agrupación de los ingenios seguiría criterios caprichosos: si es verdad que hay binomios o trinomios que se repiten con frecuencia, sobran los casos de colaboraciones absolutamente ocasionales, y eso despista a los (pocos) que intentan reconstruir redes de interacción entre los dramaturgos del XVII. Es verdad que algo se mueve: un manojo de estudios recientes sobre comedias concretas o autores determinados, y especialmente el libro de Alviti sobre las colaboradas autógrafas [2006], ofrecen unas interesantes sugerencias al respecto y quizá obliguen a replantearse muchas de las ideas que se suelen repetir acerca de esta peculiar tipología de escritura dramática.

Las consecuencias de todo lo que se ha dicho, claro está, han sido nefastas para nuestro grado de conocimiento de las comedias escritas en colaboración. La escasez de ediciones bien hechas es causa de la correspondiente escasez de estudios críticos, no digamos de puestas en escenas ni de ediciones divulgativas; los prejuicios, que suelen tardar en dejarnos libres de su opresión, son la razón primera de la proclamada falta de interés hacia este sector del teatro aurisecular. No sorprende, entonces, que incluso empresas como las del grupo de los Moretianos empiece por lo cierto y deje lo incierto para un segundo momento, y reitero que no veo cómo esta decisión pueda discutirse.

El tema, es evidente, daría pie a muchas más reflexiones, y es justamente por eso por lo que lo abandono enseguida, dejándolo para otras ocasiones. Esto es sólo un ejemplo de lo mucho que todavía queda por aclarar en este campo.

¿Cuáles son los subgéneros dramáticos que más frecuentemente dan lugar a colaboraciones? El pastoril y el caballeresco, al parecer, son poco proclives a la escritura de consuno; mucho más frecuente es, en cambio, la comedia hagiográfica e histórica. Esto se suele explicar por la posibilidad y la relativa facilidad de usar fuentes históricas y religiosas bien determinadas en que basarse para la intriga. Pero, ¿debemos pensar que los modelos esencialmente literarios no podían servir como fuente, que no podían funcionar como pauta y referencia compartida entre los autores colaborantes? ¿No es un sinsentido? ¿Serán otras las razones que expliquen ciertos rasgos de las colaboradas que todavía nos resultan poco claros?

Queden aquí estas observaciones preliminares simplemente como preludio a otras posibles, o quizá necesarias, investigaciones. Mi intento principal en este trabajo es, sencillamente, el de esbozar el cuadro general de la producción moretiana que se adscribe a la práctica de la escritura en colaboración, a fin de sentar las bases para trabajos futuros más detallados.

2. Consideraciones preliminares

En primer lugar, hay que delimitar el campo de estudio: en efecto, el conjunto de las obras colaboradas, o que aparentemente son tales, que está vinculado al nombre de Moreto, amén de ingente, no es nada uniforme. Si en algunos casos se trata en esencia de intrincados problemas de autoría de solución no inmediata, en otros, en cambio, es el estatuto mismo de ciertas piezas el que reclama precisiones metodológicas inexcusables.

No estará mal subrayar, entonces, que en el corpus moretiano (y lo mismo podría aplicarse a otros ingenios) se encuentran cuatro categorías de obras escritas en colaboración:

a) comedias escritas junto a un solo autor;
b) comedias escritas con otros dos ingenios, el tipo más común en Moreto;
c) comedias escritas con más de dos ingenios; es decir, en el caso de Moreto, junto con otros ocho (me refiero a *La mejor luna africana*) o con cinco (*Vida y muerte de San Cayetano*). Incidentalmente, recuerdo que existen muy pocas comedias colaboradas entre seis o nueve ingenios (tres y dos, respectivamente);

d) comedias sólo aparentemente colaboradas, pero que en rigor no se pueden definir tales (como *Santa Rosa del Perú*, que Lanini concluyó a la muerte de Moreto, pero que los dos no compusieron de consuno).

A todo esto hay que añadir las comedias (y no son pocas) supuestamente colaboradas que se han vinculado erróneamente o con poco fundamento al nombre de Moreto y que, como veremos, conviene dejar fuera, de momento al menos, de nuestras consideraciones generales.

Las listas dieciochescas de Fajardo, de Medel del Castillo y de García de la Huerta no concuerdan totalmente a la hora de cuantificar las comedias de autoría múltiple en las que estaría implicado Moreto. Ni siquiera la meritoria edición de Fernández-Guerra para la Biblioteca de Autores Españoles ha ayudado a los estudiosos posteriores: en su florilegio de 33 piezas encuentran cabida tan sólo dos obras de las que él considera colaboradas (*Caer para levantar* y *La fuerza del natural*), dejando fuera del cómputo *La confusión de un jardín*, en la que se detecta, según el mismo editor, la intervención de otro ingenio [Fernández-Guerra, 1856: XXI]. En total, afirma que serían quince las piezas escritas con otros autores (sin calcular, repito, *La confusión de un jardín*).

El *Catálogo* de La Barrera (1860) corrige en parte las indicaciones de las listas anteriores y llega a calcular una veintena de comedias colaboradas. En 1927, Cotarelo retoma el corpus moretiano e intenta aclarar algunas atribuciones, pero, como bien sabemos, es Kennedy, a partir de su conocido trabajo de 1932, la que va a dedicar bastantes esfuerzos a desentrañar la complicada situación textual moretiana. Sabemos también que la estudiosa americana, en unos casos, oscila entre reconocer la pieza como legítima de Moreto y rechazarla de su corpus, y no siempre mantiene la misma posición sobre una comedia determinada.

En su monografía de 1960, Caldera prácticamente no llega a tocar el asunto. Sus observaciones en torno a muchas comedias de nuestro autor se centran, como es bien sabido, en los aspectos temáticos y morales de las piezas, mientras que la vertiente textual queda casi excluida del amplio trabajo monográfico. En efecto, el hispanista italiano consideraba el estudio de Kennedy en esencia filológico, por su afán de aclarar las complejas cuestiones de atribución de muchas piezas supuestamente moretianas, y entre las piezas dudosas no escasean las colaboradas.

El estudio de Casa (1966) constituye un intento más de acercamiento general al teatro moretiano, pero no llega a ocuparse en detalle de las colaboradas. El trabajo de Ciria Matilla (1973), desgraciadamente, no logra despejar el panorama, aunque sigue siendo, hoy en día, el recuento más completo de la bibliografía moretiana, a pesar de limitarse a reseñar los fondos de la Nacional de Madrid y el Institut del Teatre de Barcelona.

Por los mismos años, la monografía de Castañeda (1974), si aclara ciertos aspectos del teatro de Moreto, no ahonda de manera especial en el análisis de las piezas escritas en colaboración. Es verdad que proporciona unos datos de interés en torno a ellas, como las fechas de su primera edición y la sinopsis de cada una, pero el mecanismo de la escritura de consuno no parece suscitar el interés del estudioso norteamericano. Ya en años más recientes, Mackenzie (1993) ha dedicado, *avis* bastante *rara*, considerable espacio al tema de las piezas en colaboración, y en cuanto a Moreto, cita los casos más significativos, aunque repitiendo sin especiales innovaciones los juicios de Kennedy. Sólo a *El príncipe perseguido* dedica un comentario extenso.

Es evidente que hay que ponerse manos a la obra de una vez, con todos los inconvenientes y las dificultades que sea necesario asumir. Resumo en la tabla siguiente las colaboradas en que la contribución de Moreto parece segura, o por lo menos muy probable, e intento proporcionar de forma sintética las coordenadas cronológicas en que se inscriben.[2]

Título	**Autores**	***Ante quem***
La adúltera penitente	Cáncer, Moreto, Matos	2-X-1655 († Cáncer)
El bruto de Babilonia	Matos, Moreto, Cáncer	2-X-1655 († Cáncer)
Caer para levantar	Matos, Cáncer, Moreto	2-X-1655 († Cáncer)
La fingida Arcadia	Moreto, ¿?, Calderón	
La fuerza del natural	Cáncer, Moreto, Matos	2-X-1655 († Cáncer)
Hacer remedio el dolor	Moreto, Cáncer	2-X-1655 († Cáncer)
La mejor luna africana	Belmonte, L. Vélez, J. Vélez, Alfaro, Moreto, Martínez, Sigler de Huerta, Cáncer, Rosete	29-VI-1643 († Alfaro)

[2] Las comedias van por orden alfabético. En la columna *Ante quem* se indican los meses de los preliminares más antiguos de cada volumen citado; a los tomos de la colección de las *Escogidas* se alude de forma sintética, con independencia del verdadero título del volumen en cuestión.

Título	**Autores**	***Ante quem***
El mejor par de los doce	Matos, Moreto	
Nuestra Señora de la Aurora	Cáncer, Moreto	2-X-1655 († Cáncer)
Nuestra Señora del Pilar	Villaviciosa, Matos, Moreto	VII-1653 (*Escogidas 5*)
Oponerse a las estrellas	Matos, Martínez, Moreto	VII-1653 (*Escogidas 5*)
El príncipe perseguido	Belmonte, Moreto, Martínez	26-IV-1645 (ms. autógrafo)
El príncipe prodigioso	Matos, Moreto	VII-1651 (*Mejor de los mejores*)
La renegada de Valladolid	Belmonte, Moreto, Martínez	¿Verano de 1637?
El rey don Enrique el Enfermo	Cáncer, Zabaleta, Martínez, Rosete, Villaviciosa, Moreto	2-X-1655 († Cáncer)
Vida y muerte de San Cayetano	Diamante, Villaviciosa, Avellaneda, Matos, Arce, Moreto	Otoño de 1655 (Barrionuevo, *Avisos*)

Una mirada panorámica al corpus así identificado permite observar la especial frecuencia de las colaboraciones de Moreto con Juan de Matos Fragoso y Jerónimo Cáncer. Sin olvidar las relaciones, relativamente frecuentes, con Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y Antonio Martínez de Meneses, hay que decir que en los demás casos se trata más bien de colaboraciones totalmente ocasionales. Repito que no tomo en consideración la ya citada *Santa Rosa del Perú*, en cuyo caso el emparejamiento de dos dramaturgos se debe a circunstancias biográficas extremas, y no, por cierto, a una elección o afinidad especial entre ellos.

Una ordenación cronológica relativamente precisa queda todavía lejos de poderse realizar. Es posible fijar, aquí y allá, alguna fecha *ante quem*, basándose en los datos de imprenta, en el año de la muerte de los autores colaborantes o en otros detalles, pero, más de una vez, no logramos restringir suficientemente los límites temporales en que una comedia pudo haber sido compuesta. *La renegada de Valladolid* podría ser la primera colaborada de Moreto, muy joven aún y al comienzo de su actividad dramática, que bien hizo en trabajar con Belmonte, uno de los creadores de la escritura de consuno, y con Martínez, que se iba convirtiendo, por su parte, en uno de sus más expertos practicantes. La fecha propuesta de 1637, como veremos luego, parece convincente. *La mejor luna africana* hay que colocarla como mucho en la primera mitad de 1643, ya que a finales de junio murió Alfaro, uno de los autores de la segunda jornada,

con los mismos Moreto y Martínez. En el caso de *El príncipe perseguido* contamos con un *ante quem* seguro: la fecha de la aprobación en el manuscrito autógrafo (26 de abril de 1645). Lo mismo vale para *El príncipe prodigioso*, *Nuestra Señora del Pilar* y *Oponerse a las estrellas*, publicadas en unos tomos misceláneos de comienzos de los cincuenta. De poco más tarde sería la pieza hagiográfica sobre *San Cayetano*, que podemos fechar en otoño de 1655 gracias a los *Avisos* de Barrionuevo.

En cuanto a las demás obras, hay que resignarse, de momento al menos, a coordenadas temporales mucho más amplias: se trata, en la casi totalidad de los casos, de colaboraciones con Jerónimo Cáncer y Juan de Matos Fragoso, autores de cronología sumamente complicada y que proponen varios rompecabezas en cuanto al tema de la autoría.

Un aspecto de la cuestión que no debemos soslayar es la relación con la imprenta de la época. En la *Primera parte* moretiana de 1654 no se imprimen comedias colaboradas y esto parece bastante lógico. Moreto aparece muy poco, y nunca con piezas en colaboración, en los varios volúmenes de las *Diferentes*, estudiados por Profeti; ni siquiera se imprimen obras suyas escritas con otros ingenios en los tomos de Lisboa que salen a caballo del cambio de decenio en 1650. Sí aparecen *El príncipe perseguido* (y *El príncipe prodigioso*) en *El mejor de los mejores* de 1651, que se vuelve a imprimir en 1653. Pero será la colección de las *Escogidas*, que empieza su andadura en 1652, la que se encargue de dar a luz la gran mayoría de las colaboradas de Moreto, con una docena de comedias entre 1652 y 1673. Quedarían fuera solamente *La mejor luna africana*, cuya *princeps* es una suelta de 1733, pero que cuenta con un manuscrito de 1680, y *El rey don Enrique el Enfermo*, otro caso de pieza transmitida por un manuscrito de finales del XVII y de gran éxito en la centuria siguiente.

Hay casos en que los impresos nos dan indicaciones muy concretas, ya que no se limitan a listar a los coautores. Por ejemplo, en *El mejor de los mejores* (Alcalá, Tomás Alfay, 1651, y luego, con diferencias, Madrid, María de Quiñones, 1653), en la tabla se dice a propósito de *El príncipe prodigioso*: «La mitad desde el principio de don Juan de Matos Fragoso y la otra mitad de don Agustín Moreto». Sin embargo, es éste un caso en que, a pesar de una indicación tan exacta, se han sucedido ediciones sueltas que han atribuido la pieza a Pérez de Montalbán. En la mayoría de los casos, en cambio, los impresos ofrecen datos insuficientes o difíciles de comprobar.

3. Comedias descartadas

Como no habrán dejado de notar los especialistas de Moreto, en el listado propuesto arriba no aparecen algunas comedias que tradicionalmente se vienen computando entre sus colaboradas. Intento ahora aclarar el porqué de ciertas ausencias, ya que el paso previo para un estudio de este sector de su teatro es despejar el campo de las piezas dudosas o cuya atribución a Moreto se apoya en fundamentos inestables.

Como ya recordé antes, *Santa Rosa del Perú* no puede considerarse como escrita en colaboración. La edición en la *Parte XXVI* de las *Escogidas* (1671) nos dice que Moreto murió en el proceso de redacción, habiendo terminado solamente las dos primeras jornadas, y que la tercera fue compuesta por Pedro Lanini. Es evidente que de ninguna manera podemos hablar de colaboración entre los dos ingenios.

Travesuras son valor se publicó anónima en la *Parte VIII* de las *Escogidas* (1657). Así las cosas, ni siquiera estamos seguros de que se trate de una comedia colaborada, y obviamente resulta muy problemático detectar la eventual aportación de Moreto, que Fernández-Guerra, con mucha prudencia, restringiría a la primera jornada. Además, hay que tener en cuenta la posible confusión generada por la homónima comedia que la tradición textual adscribe a Moreto únicamente, y que según Fernández-Guerra bien podría ser una refundición de la anterior [1856: XLII].

San Froilán, o el segundo Moisés se publica en la *Parte XIX* de las *Escogidas*, atribuida solamente a Matos Fragoso (el *ante quem* es el 18 de octubre de 1662, fecha de una de las piezas preliminares del volumen). La Barrera remite a un catálogo manuscrito en el que, según su testimonio, «sus autores se declaran» [1860: 280a], y serían justamente Matos y Moreto. Francamente, me parece un indicio demasiado leve para que se pueda fundamentarse en él una supuesta colaboración entre los dos dramaturgos (que por otro lado, en rigor, y vistos los numerosos ejemplos seguros, tampoco podemos descartar *a priori*). En el estudio de Kennedy la pieza no está mínimamente tratada, lo que quizá sea índice de que tampoco la estudiosa americana tuvo en cuenta la imprecisa indicación de La Barrera.

La confusión de un jardín, impresa en la *Tercera parte* moretiana de 1681, que a Fernández-Guerra le parecía que delataba la intervención de otra pluma (uno de los hermanos Figueroa), mereció también la atención de Kennedy. Su conclusión, sin embargo, no nos ayuda, ya que indica que, si bien parece

entreverse la mano de un colaborador, «that the evidence is conflicting» [Kennedy, 1932: 143].

El caso probablemente más complejo es el de la comedia *Dejar un reino por otro, y mártires de Madrid*, conocida también con el título de *No hay reino como el de Dios*. En su *Catálogo*, Urzáiz Tortajada resume con mucha claridad los complicadísimos problemas que plantea esta (o estas) pieza(s). Remitiendo a él para otros detalles, me limitaré a recordar que el texto editado en la *Parte XLIV* de las *Escogidas* (1678) a nombre de Moreto y con el título de *Dejar un reino por otro, y mártires de Madrid,* se corresponde con una pieza de Cristóbal de Monroy, *Los tres soles de Madrid*, refundición de la lopesca *Los mártires de Madrid*. En cambio, tres manuscritos del último tercio del XVII y tres sueltas del XVIII ofrecen un texto distinto (*Los mártires de Madrid*, según los códices; *No hay reino como el de Dios*, según los impresos dieciochescos), quizá reelaboración del citado anteriormente, y transmiten, además, la atribución a Cáncer, Moreto y Matos (o a Matos, Cáncer y Moreto). Frente a una situación tan enmarañada, que merecería un estudio detallado, me ha parecido prudente y oportuno no insertar la pieza en el corpus de las *seguras* de Moreto.

Otras tres atribuciones resultan improbables. *Tanto hagas cuanto pagues*, asociada también a los nombres de Lope y de Rojas y considerada a veces de un solo autor, a veces escrita de consuno, fue representada en 1625 por la compañía de Tomás Fernández. De ser la misma, quedaría patente la extraneidad de Moreto, que tenía a la sazón siete años, y quizá de Rojas también, que sólo tenía dieciocho. En cuanto a *No puede mentir el Cielo*, si un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España la atribuye a Moreto y a Andrés Gil Enríquez [ver Ciria Matilla, 1973: 80], para Kennedy se trataría más bien de una pieza de Moreto solamente. Restori dio a conocer en su día un códice de la Biblioteca Palatina de Parma en que se atribuye a Gil Enríquez, y ésta última es la opinión de Londero, que ha estudiado recientemente la escasa producción de este dramaturgo, editando a su nombre la comedia en cuestión.[3] Queda, finalmente, *El hijo pródigo*, comedia trasmitida por dos manuscritos del XVIII (uno la atribuye a tres ingenios, otro a Cáncer, Moreto y Matos) y de la que no se conocen impresos. Según el análisis de Kennedy, el texto tiene varios

[3] Remito a la edición de *No puede mentir el cielo*, al cuidado de Renata Londero (Lucca-Viareggio, Baroni, 2000). No citamos aquí, por razones de espacio, otros valiosos estudios de la hispanista italiana sobre la actividad de colaborador de Gil Enríquez.

indicios, sobre todo en lo referente a la métrica, «of being written by one man only» [Kennedy, 1935: 305].

4. Las colaboradas *seguras* de Moreto

Tras este repaso de las colaboradas que no considero, de momento al menos, como moretianas de ley, podemos pasar a revisar las que sí podemos atribuirle con seguridad absoluta o con un grado muy alto de confianza. De todo este grupo de dieciséis comedias, solamente unas pocas han despertado el interés de la crítica.

El único manuscrito autógrafo conservado de una comedia colaborada de Moreto es el de *El príncipe perseguido*, interesante pieza basada en *El gran duque de Moscovia* de Lope y que a lo mejor se resiente también del modelo calderoniano de la *La vida es sueño*. El manuscrito, que perteneció al duque de Osuna y está en la Biblioteca Nacional de España, ha sido analizado con mucho detenimiento por Alviti en su repertorio de las colaboradas autógrafas, así que me limito a retomar sus observaciones, de grandísimo interés en el ámbito del presente estudio. De hecho, no sólo disponemos de un dato cronológico seguro, la fecha *ante quem* (26 de abril de 1645), gracias a la censura de Juan Navarro de Espinosa, sino que estamos en condiciones de aventurar una hipótesis bien fundamentada en cuanto al método de composición de esta comedia.

El mismo Moreto intervino, ya concluida la redacción por los coautores, con enmiendas, sustituciones y adiciones también en las dos jornadas a cargo de Belmonte, la primera, y Martínez, la tercera. Las observaciones de Alviti parecen concluyentes: Moreto no fue el organizador o superintendente de la comedia, ya que sus intervenciones en las jornadas de Belmonte y Martínez se limitan a retoques de tipo estilístico, sin que eso conlleve, por lo tanto, cambios de nombres o actitudes de los personajes, giros sustanciales en la intriga ni localización diferente con respecto a la prevista por los ingenios colaboradores. En fin, meros retoques formales, hechos *después* de la redacción de la obra; sin embargo, vale la pena subrayarlo, solamente Moreto parece haber leído la pieza entera, ya que no se encuentran retoques parejos realizados por la pluma de Belmonte o de Martínez. Es perfectamente aceptable, entonces, la opinión de Alviti, que considera que los tres dramaturgos trabajaron de consuno, estableciendo los detalles de la intriga (y, añado yo, el grado de fidelidad o

innovación con respecto al modelo lopesco), en una fase previa a la escritura de cada jornada. Luego Moreto realizaría la revisión de la comedia entera, con las inevitables intervenciones en los versos ajenos (¿quién no lo haría?, ¿quién se resistiría a cambiar unos versos de otro autor, si bien reemplazándolos con retoques de poca monta?).

Otro punto de gran interés, que emerge del análisis concreto del manuscrito llevada a cabo por Alviti, es la intervención del conocido apuntador Sebastián de Alarcón, a cuya pluma hay que achacar los versos finales de la segunda jornada (nada más que una hoja y media). ¿Qué puede haber pasado? ¿Qué es lo que indujo a Moreto, que llevaba escritas once hojas enteras de la jornada central, a abandonar el cuadernillo y a dejarlo en las manos del apuntador? Todos los indicios sugieren que esa parte final de la jornada fue escrita (que no compuesta) por Alarcón, al dictado de Moreto o de todas formas bajo su dirección: no hay enmiendas posteriores a esta parte del texto, prueba más que elocuente de que nuestro dramaturgo la aprobó tal como estaba. Lo que no sabemos es la razón por la que Moreto se apoyó en Alarcón: ¿habrá sido la prisa, que tantas (¿demasiadas?) veces se ha considerado natural, casi compañera obligada, de las comedias en colaboración? Por cierto, la probable sesión de planificación de la pieza, a lo mejor hecha con un ejemplar de la *Parte VII* (1617) de Lope a mano, y la cuidada revisión estilística del texto por uno de sus autores, parecen rechazar, por lo menos en este caso, la ya tópica y casi automática asociación entre la escritura de consuno y la prisa por terminar como fuera la obra y entregarla luego a una compañía para su puesta en escena.

En años ya no tan cercanos, han suscitado cierto interés otras comedias colaboradas que adscribimos a Moreto. Recordaré el caso de *La renegada de Valladolid*, a cuya leyenda dedicó un estudio detallado Serralta, hace ya varios años [1970: especialmente 49-56]. El hispanista francés apostaba por una fecha de redacción y estreno muy temprana (verano de 1637), al hilo de unas sugerencias de Kennedy [1937b], lo que implica que esta comedia colaborada sería una de las primeras pruebas del trabajo de Moreto. Sin embargo, la pieza se imprime por primera vez en el tomo que da comienzo a la serie de las *Escogidas* (1652), donde está atribuida únicamente a Belmonte. Es interesante la hipótesis de Kennedy, según la cual estaríamos delante de una reescritura de mala calidad por parte de uno o más autores que se basarían en la versión original.

Importa notar, de todas formas, y sirva esto como elemento de apoyo para futuros y más detenidos exámenes de la cuestión, que el trío Belmonte-Martínez-Moreto produjo también *El príncipe perseguido* (1645), y que entre esta obra y *La renegada de Valladolid* se coloca *La mejor luna africana* (1642-1643), en la que los tres se juntan a otros seis ingenios. Esta pieza, potencialmente destinada a un «merited oblivion» [Kennedy, 1935: 308], hace ya mucho despertó el interés de Carrasco Urgoiti, en sus recorridos temáticos al hilo de la presencia de los moros en las letras auriseculares. El juicio de la estudiosa sobre la pieza no es especialmente bueno, a pesar de que resulte un fruto mejor logrado con respecto al amplio conjunto de «piezas ramplonas y disparatadas que trataban de episodios de la reconquista» [Carrasco Urgoiti, 1996: 246]. Al cabo de un largo excurso en el que reconstruye la situación de la corte a principios de los años cuarenta, Carrasco Urgoiti cree ubicar esta comedia de ambientación granadina entre finales de 1642 y la primera mitad de 1643, cuando murió Alfaro. Sostiene, además, que la pieza fue pensada para una representación cortesana y que en ella se pueden encontrar unas referencias, por cierto muy leves y encubiertas, a los contrastes entre Felipe IV y Olivares, y a la caída de éste del favor real. Sin faltarle cohesión ni atractivo, la comedia adolecería de varios desperfectos y la parte que el manuscrito atribuye a Moreto sería «de pobre calidad» [Carrasco Urgoiti, 1996: 276], hasta el punto de que Carrasco Urgoiti alberga dudas en cuanto a la autenticidad de la autoría moretiana del fragmento. En todo caso, reconoce la cuidada y bastante coherente construcción de la obra, fruto de la utilización de una fuente de seguro valor (las *Guerras civiles* de Pérez de Hita) y del esmero con que se preparó la puesta en escena de la obra, a lo mejor pensada para la corte. El texto se transmitió a través de un manuscrito de 1680 [ver Ciria Matilla, 1973: 78-79], pero la *princeps* es una suelta de 1733, a la que siguen otras.

De *Caer para levantar* se ha ocupado un antiguo estudio de Castañeda y, en tiempos más cercanos, un artículo de Guimont de 1997, que se centra casi exclusivamente en el análisis de los recursos escenográficos que, según la estudiosa, debieron desplegarse en la representación de esta comedia hagiográfica, reescritura de *El esclavo del Demonio* miramescuana. El planteamiento inicial del estudio es prometedor: las piezas en colaboración, en cuanto ejemplos de literatura menor, y en cierto sentido convencional y apegada a las costumbres dramatúrgicas, representarían muy bien los hábitos de producción del artefacto literario en la época en que fue pensado y realizado, y encajarían con el horizonte de expectativas del público. Lamentablemente, Guimont no

analiza de manera detallada la composición de la pieza, limitándose a describir los mecanismos de una posible puesta en escena y, en cuanto al proceso de colaboración entre los artistas, acaba repitiendo las ideas de Cotarelo acerca de las necesidades externas que sugerían y casi imponían la escritura de consuno (voluntad de obras nuevas, reducido tiempo a disposición, etc.). Ciertas perplejidades de Fernández-Guerra y Kennedy en torno a quiénes sean los autores de la obra no bastan, en mi opinión, para renunciar a la atribución al trío Matos-Cáncer-Moreto que encontramos en la *princeps* (*Parte XVI* de las *Escogidas,* 1662). Asimismo no me parece que podamos contentarnos con el escueto juicio de Castañeda, anclado en medidas de valor más bien décimonónicas («in terms of *order, rationality, and verisimilitude*» [Castañeda, 1974: 43. El subrayado es mío], la obra sería un logro superior a su modelo miramescuano).

Sobre *El rey don Enrique el Enfermo*, en cambio, se ha centrado un reciente artículo de González Cañal, que ha tomado en consideración esta pieza en el ámbito de sus intentos de delimitar otro corpus sumamente problemático, el de Rojas Zorrilla. El toledano sería el autor de un drama sobre Enrique III, publicado por primera vez en 1657 en la *Parte IX* de las *Escogidas*, mientras que Moreto entraría en la nómina de ingenios (que incluye también a Zabaleta, Martínez, Rosete, Villaviciosa y Cáncer) responsables de una pieza homónima, conservada en una copia manuscrita de 1689 y destinada a tener notable fortuna en las imprentas y en los escenarios del xviii. El trabajo de González Cañal aclara oportunamente las diferencias entre las dos obras, ya señaladas por Kennedy, pero se ocupa en esencia de exponer los elementos que podrían achacar la paternidad de la primera a Rojas, y no entra a fondo en la aportación de Moreto, encargado, según se desprende del testimonio manuscrito, del tramo final de la pieza. Importa recordar, de todas formas, el juicio positivo de Kennedy, que no sólo esboza la relación de la comedia con sus posibles fuentes, sino que intenta sopesar el valor de la porción de texto que el manuscrito atribuye a nuestro dramaturgo. La estudiosa termina destacando la linealidad de la intriga, la construcción de los personajes y lo divertido que resulta ser el gracioso, y lanza una propuesta que ha sido desatendida, de momento al menos: se trata de una obra que merece «a modern reprint and a closer study» [Kennedy, 1935: 316].

Las demás piezas siguen siendo, fundamentalmente, desconocidas. Remito al estudio de Mackenzie para unas reflexiones, por cierto no conclusivas, sobre el papel de Moreto en estas comedias (qué jornadas o partes de jornadas serían

las suyas, qué elementos son característicos de su escritura dramática, cuántos y cuáles serían los colaboradores, etc.). Desgraciadamente, no tenemos suficientes indicios para aventurarnos en tildar de incorrectas las atribuciones originales, así que nos debemos conformar con las indicaciones de las correspondientes ediciones príncipe, a sabiendas de que nuevos estudios podrían arrojar luz sobre estos casos debatidos. Sin embargo, no estará de más subrayar que incluso entre las colaboradas que consideramos de Moreto anidan varios casos dudosos, que voy a reseñar a continuación.

La fingida Arcadia, editada en la *Parte XXV* de las *Escogidas* (1666), ha parecido siempre de difícil atribución. Su paternidad se ha achacado a Moreto, Calderón, Coello, además de a ingenios desconocidos, y siempre con opiniones encontradas en cuanto a quién redactó tal o cual jornada. Un reciente artículo de Canonica no soluciona el problema y, si cabe, lo enmaraña más: si por una lado destaca la «coherencia argumental» de la pieza y su «notable uniformidad de estilo», elementos que lo llevarían a descartar que fuera una comedia en colaboración, por otro nota la «falta de una unidad de composición» [Canonica, 1998: 44], fallo que se produciría a pesar de los intentos de los tres ingenios de dar la impresión de que se trate de una obra «escrita por un único autor» [Canonica, 1998: 45]. Si no fuera porque ya sabemos que es una comedia colaborada, concluye Canonica, «no dudaríamos en atribuir esta obra a una sola pluma» [Canonica, 1998: 44]. Sobre *La fingida Arcadia*, en todo caso, remito a los artículos de Trambaioli y de Rull: el primero de ellos se encuentra en este mismo volumen y el segundo en el número monográfico dedicado a Moreto por el *Bulletin of Spanish Studies* a fines de 2008, donde se repasan detalladamente las variadas atribuciones de la pieza.

Sobre *Nuestra Señora del Pilar* (*Parte V* de las *Escogidas*, 1653) no hay estudios, si exceptuamos las pocas palabras que le dedica Kennedy (y que por cierto no motivan el estudiarla a fondo), resumibles en un solo adjetivo: «soporífico» [1932: 151]. Me pregunto cuánto pesa, en ese tajante juicio, la escasísima apreciación de Fernández-Guerra, según el cual «cáese de las manos el cuaderno, y no halla un lector que entre en curiosidad de leerlo hasta el fin» [1856: XXXVIII]. Me parece oportuno subrayar, de todos modos, la vigencia del prejuicio estético de que hablaba al comienzo de este trabajo: siendo la obra tan mala, resulta difícil creer que pueda deberse a la pluma de Moreto, y ni siquiera a la de Matos, si bien mucho menos ilustre. Kennedy, en cambio, no cuestiona la atribución de la primera jornada a Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, autor de tercera o cuarta fila, todavía no conocido lo suficiente

para confirmar o invalidar la impresión de la estudiosa americana, a la que, evidentemente, sus versos le hacían conciliar el sueño.

Quizá de 1648 es *La Virgen de la Aurora*, publicada por primera vez mucho más tarde (*Parte XXXIV* de las *Escogidas*, 1670), con atribución a Cáncer y a Moreto, e inserta también en la *Tercera parte* de 1681, a nombre de Moreto solamente. La circunstancia que inspiró la pieza sería, según Fernández-Guerra, la traslación de la imagen de la Virgen al Convento de las Descalzas Reales, hecho que fue acompañado por certámenes, juegos y celebraciones festivas entre finales de septiembre y principios de octubre de 1648 [ver Fernández-Guerra, 1856: XXXVIII]. Tenemos constancia de que dos años más tarde se representó una comedia titulada *Nuestra Señora de la Aurora*, denominación que en varias listas o catálogos ha ido alternando con la de la *princeps*, aunque no sepamos, en realidad, si se trata de la misma obra. En la impresa resulta difícil valorar el alcance de la colaboración entre los dos dramaturgos: Kennedy señala unas cuantas incoherencias y sugiere que la contribución de Moreto podría detectarse solamente en la parte final de la primera jornada y en la mitad inicial de la siguiente, mientras que a Fernández-Guerra le sonaban moretianas parte de la primera y la última jornada (distribuciones, ambas, que de ser comprobadas resultarían sin duda bastante originales) [ver Fernández-Guerra, 1856: XXXVIII].

Por los mismos años se pueden fechar *Oponerse a las estrellas* (con Matos y Martínez), impresa en la *Parte V* de las *Escogidas* (1653), caracterizada por una subdivisión del trabajo no lineal,[4] y *Hacer remedio el dolor*, con Cáncer y Matos (*Parte XI* de las *Escogidas*, 1659), fechable en 1649 o poco antes [ver Kennedy, 1932: 220]. Otra colaboración con Matos, presumiblemente de esta misma época, es la que produce *El príncipe prodigioso y defensor de la Fe*, publicada, como ya se ha dicho a comienzos de la década de los cincuenta, y definida por Fernández-Guerra como «un engendro miserable», a la que no estarían ajenas especulaciones de carácter comercial [Fernández-Guerra, 1856: XLI].

No mucho posterior debió ser *La adúltera penitente*, que se atribuye a Cáncer, Moreto y Matos en la *Parte IX* de las *Escogidas* (1657) y también en un manuscrito para la compañía de Vallejo, de fecha incierta, que lleva una aprobación de Avellaneda de diciembre de 1669. La indicación de la triple autoría

[4] Señala Fernández-Guerra que «no siempre dividían el trabajo por jornadas cuando eran tres los colaboradores; pues si bien la última parece de Moreto más que ninguna otra, en todas hay rasgos y destellos que le recuerdan» [1856: XXXIX].

no acaba de convencer a Kennedy, que, por otro lado, no logra avanzar una propuesta alternativa satisfactoria. Le parece más moretiana la tercera jornada que la segunda [ver Kennedy, 1932: 124], juicio repetido por Castañeda [1974: 41], y es cierto que las secuencias de los nombres de los dramaturgos colaborantes que encontramos en los impresos auriseculares no son siempre de fiar. Subrayo, sin embargo, que son siempre criterios estilísticos los que hacen inclinarse a Fernández-Guerra hacia una efectiva paternidad de Moreto en cuanto a la segunda jornada [1856: XXIX], y lo mismo creía La Barrera.

Kennedy renuncia a poner a prueba también la indicación de la multicolaborada *Vida y muerte de San Cayetano*, que se imprimió solamente en la *Parte XXXVIII* de las *Escogidas* (1672, aunque los preliminares son de 1671), pero que fue compuesta razonablemente entre el verano y el otoño de 1655, y representada con mucho éxito a pesar del trágico acontecimiento ocurrido el día de su estreno. Recuerda Barrionuevo que «fue tanta la gente que acudió a verla al corral del Príncipe que al salir se ahogó un hombre entre los pies de los demás» [1996: 192]. El estreno se produjo el 3 de noviembre, cuando la comedia llevaba ya varios días ensayándose, suscitando la expectación, entre otros, de la mismísima reina («se muere por verla», anota Barrionuevo el 30 de octubre) y levantando las sospechas de la Inquisición que, al parecer, según el testimonio del célebre avisador, impuso unos cortes al texto. Para Fernández-Guerra la comedia es «disparatada» [1856: XLIV] y la parte que le corresponde a Moreto sería la segunda mitad de la tercera jornada, de acuerdo con el orden en que están nombrados los dramaturgos en los versos finales de la pieza.

La fuerza del natural cuenta con una tradición textual bastante rica, pero contradictoria. El análisis de la versificación de la comedia, llevado a cabo por Morley, hace que Kennedy se incline a considerarla colaborada entre Cáncer, Moreto y Matos, en contra de la atribución al solo Moreto en la *princeps* (en la *Parte XV* de las *Escogidas*, 1661). Al mismo terceto de autores se debería, según la *Parte XXX* de las *Escogidas* (1668), *El bruto de Babilonia*, y no parecen saltar a la vista elementos que sugieran rechazar la atribución original. De este drama, centrado en el personaje bíblico de Nabucodonosor, sólo podemos recordar que, según han observado ya varios estudiosos, refunde o por lo menos se inspira en *Las maravillas de Babilonia* de Guillén de Castro. Queda por establecer, en cambio, si Moreto es el responsable de la segunda jornada, como indica la *princeps* y como sostiene Kennedy [1932: 149-150], o más bien de la tercera, como sugiere Fernández-Guerra [1856: XXX], quizá apoyándose en el manuscrito

15041 de la Biblioteca Nacional de España, que lleva aprobaciones de finales de 1669 [Ciria Matilla, 1973: 77].

Si hay una comedia que no nos causa problemas, se trata de *El mejor par de los doce* (impresa en la *Parte XXXIX* de las *Escogidas*, 1673), en cuyo texto mismo se hace patente la doble autoría de Matos y Moreto. Como ha señalado Kennedy y repetido Mackenzie [1993: 39], un par de versos del gracioso delatan el punto en que termina la redacción de Matos y empieza la parte de la comedia de la que es responsable Moreto.[5] Kennedy, al repasar esta pieza, señala su deuda general con la lopesca *Las pobrezas de Reinaldos*, pero destaca una larga serie de cambios que los dos dramaturgos aportan a la intriga del modelo, hasta producir «a more orderly and economical play than the original» [1932: 183].

5. Conclusión (breve y provisional)

Tenemos que admitir, en conclusión, que el terreno sigue siendo bien movedizo. Llevados por la curiosidad, como Pandora con la proverbial caja, nos hemos atrevido a levantar la tapa del auténtico cajón de sastre en que yacen las colaboradas de Moreto, y el resultado de este acto temerario ha sido más bien multiplicar las dudas que solucionar los problemas. Sin embargo, exactamente como a Pandora, también a nosotros se nos ha quedado en la caja la esperanza de desenmarañar el intrincado grupo de comedias escritas en colaboración que, en el conjunto de la dramaturgia moretiana, en avanzado y todavía creciente estado de recuperación, constituyen aún la incógnita principal.

Bibliografía

Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio,* intr. Fausta Antonucci, Firenze, Alinea, 2006.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII,* Madrid, Rivadeneyra, 1860.

[5] Huelga recordar que Luis Fernández-Guerra leyó de pasada esta comedia, ya que cita los versos finales («Y aquí Moreto da fin / a este verdadero caso»), apoyando en ellos la paternidad moretiana de la tercera jornada, y no se percató de que el texto mismo señala de manera evidente el cambio de dramaturgo [1856: XXXVII].

Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos del Madrid de los Austrias y otras noticias*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Castalia/Comunidad de Madrid, 1996.

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Canonica, Elvezio, «*La fingida Arcadia:* desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del II Congreso Internacional sobre Tirso de Molina (Pamplona, 27-29 de abril de 1998),* eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Madrid/Pamplona, GRISO/Universidad de Navarra/Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 33-46.

Carrasco Urgoiti, María Soledad, «En torno a *La luna africana* comedia de nueve ingenios», en *El moro retador y el moro amigo. Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 245-276; apareció originariamente en *Papeles de Son Armadans*, 96 (1964), pp. 255-298.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Castañeda, James Agustín, *Agustín Moreto,* New York, Twayne Publishers, 1974.

Ciria Matilla, María Soledad, «Manuscritos y ediciones de las obras de Agustín Moreto», *Cuadernos Bibliográficos*, 30 (1973), pp. 75-128.

Cotarelo y Mori, Emilio, *La bibliografía de Moreto*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.

Fernández-Guerra y Orbe, Luis, ed., *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1856.

González Cañal, Rafael, «*El rey Enrique el enfermo* en el teatro español del Siglo de Oro», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, eds. Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti, Pamplona, EUNSA, 2005, vol. I, pp. 829-841.

Guimont, Anny, «La comedia en colaboración: recursos escénicos y teatralidad en *Caer para levantar*», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 49, núm. 2 (1997), pp. 319-336.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

—, «Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto's name», *Hispanic Review*, vol. 3, núm. 4 (1935), pp. 295-316.

—, «The Sources of *La fuerza del natural*», *Modern Language Notes*, 51 (1936), pp. 369-372.

—, «Moretos's Span of Dramatic Activity», *Hispanic Review*, 5 (1937a), pp. 170-172.

—, «*La renegada de Valladolid*», *The Romanic Review*, 28 (1937b), pp. 122-134.

Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

Serralta, Frédéric, *«La renegada de Valladolid»: trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Université de Toulouse/Institut d'Études Hispaniques Hispano-Américaines et Luso-Brésiliennes, 1970.

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.

La fingida Arcadia de 1666: autoría y escritura de consuno

Marcella Trambaioli
Università del Piemonte Orientale «Amedeo Avogadro», Vercelli

La génesis de la comedia sobre la cual voy a llamar la atención en estas páginas presenta muchos aspectos oscuros. *La fingida Arcadia*[1] aparece publicada en la *Parte XXV* de *Escogidas* (Madrid, 1666) como pieza atribuida a Agustín Moreto. En 1676, halla cabida en la póstuma *Segunda Parte* de las comedias de dicho autor, impresa en Valencia.

Vera Tassis asentó que se trataba del producto de tres plumas: a saber, de Moreto la primera jornada, de un dramaturgo sin identificar la segunda y de Calderón la tercera.[2] Esta indicación coetánea tuvo éxito y se reprodujo en catálogos posteriores, tales como el de Juan Isidro Fajardo [1716: 23r], y el de La Barrera [1969: 56]. Hartzenbusch, en sus huellas, incluyó la pieza en su edición de los dramas calderonianos como obra escrita en colaboración [en Calderón, 1945: IV, 537-556]. En su edición del teatro de Moreto, Fernández-Guerra, quien atribuye la primera jornada a «un ingenio (tal vez Cáncer)», cree entrever «algunos rasgos característicos» del estilo moretiano en el segundo acto.[3]

---

1 Estoy realizando la edición crítica de la comedia para su publicación en la *Segunda parte* de las comedias de Moreto, en el ámbito del proyecto de edición de todas las piezas de Moreto dirigido por la profesora María Luisa Lobato de la Universidad de Burgos. De momento, citaré la obra por el texto base fijado a partir de la *princeps* (*Escogidas*, 1666).

2 Lo señala Hartzenbusch: «Don Juan de Vera Tassis afirma que Calderón compuso la última jornada, y en efecto parece suya» [en Calderón, 1945: IV, 537, n.].

3 «Catálogo razonado, por orden alfabético de las comedias de don Agustín Moreto y Cabaña», en Moreto, 1856: XXXIV.

Kennedy, estudiosa que se ha ocupado en varias ocasiones del arte dramático de Moreto y de *La fingida Arcadia* de forma específica, en una primera aproximación, aun admitiendo las dificultades de atribuir éste o aquel acto a la pluma del comediógrafo de origen italiano, se muestra convencida de que la primera jornada es difícilmente asignable a su ingenio dramático, mientras podría serlo la tercera.[4] Sin embargo, unos años más tarde, tras volver a juntar todas las piezas del rompecabezas a su disposición, confiesa su incapacidad de reconocer la escritura de Moreto en ninguna parte de la comedia: «I am not at all certain that Moreto composed any portion of it, nor that he ever collaborated with Calderón» [1939: 234]. Por su parte, Morley, basándose en el estudio de la versificación, se muestra reacio a sufragar la autoría moretiana del segundo acto.[5]

Cotarelo, al principio de la década de los veinte, en su *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, afirma: «Hasta el siguiente año [1662] no sabemos que don Pedro hubiese escrito nuevas comedias, y aun entonces hubo de recabar el concurso de don Agustín Moreto y otro poeta para urdir la trama *La fingida Arcadia*» [2001: 315]. Pero al cabo de unos años, pone en tela de juicio la hipótesis de la comedia en colaboración, aduciendo: «Estas presunciones sin pruebas tienen poco valor, y menos en este caso, en que todas las ediciones citadas dan esta obra como exclusiva de Moreto» [1927: 476].

Medel del Castillo, en su *Índice general alfabético*, menciona una comedia con el título *La Arcadia fingida* atribuida a Antonio Coello [1929: 156 y 298]. En 1907, el alemán Stiefel dio a conocer la existencia de una suelta con este mismo título, de la cual se conserva un ejemplar en la Bayerische Staatsbiblio-

[4] «I cannot believe that the second act is Moreto's. I find nothing in the style that is particularly like Moreto's [...]. There is nothing in the first act that can be adduced as positive evidence in favour of its attribution to Moreto. One finds in it a fragment of dialogue which is thoroughly Calderonian. The *gracioso* throughout the comedy is a very pale figure for one of Moreto's; on the other hand there is not in any portion the lyrical wealth that one usually associates with plays of Calderón. Such conflicting evidence makes it impossible to say with any degree of surety that such and such an act belongs to Moreto. I am inclined to think the third is his» [Kennedy, 1931-1932: 131].

[5] «My opinion accords entirely with that of Hartzenbusch. If the distinguished authors of the play divided their labor up by acts, Moreto certainly did not write the second. It contains 6-syllable assonants, which I have not found in him so far, and, in addition, sixty-eight 8-syllable couplets. This is a remarkable feature, and I do not recall having seen this peculiar form in dialogue anywhere else» [Morley, 1918: 168].

thek de Munich.[6] A este respecto, Kennedy hace notar que tanto las ediciones de *Escogidas* y de la *Segunda Parte*, por un lado, como la suelta, por otro, llevan engastado en los versos precisamente este otro título; veamos respectivamente: «Es verdad, porque se vea / en el Arcadia fingida / el premio de las finezas»,[7] «Y de la Arcadia fingida / aquí da fin la comedia».[8] Por lo mismo, la estudiosa establece la hipótesis de que éste, y no *La fingida Arcadia,* debió de ser el rótulo primitivo [1939: 231]. Las citas que acabamos de proporcionar ponen de relieve que el texto de la suelta, que según Kennedy es del xviii,[9] difiere en más de un fragmento del de las ediciones del xvii, lo cual remite a la existencia de un texto previo a la tradición impresa conocida.[10]

En tiempos recientes, nadie se ha interesado por la autoría de *La fingida Arcadia*, y Canonica, el único investigador, que yo sepa, que ha analizado algunos aspectos literarios de la obra, da por sentada la atribución de la primera jornada a Moreto y de la última a Calderón [1998]. Lo mismo vale para todos aquellos estudiosos que mencionan la comedia de pasada.

Ahora bien, por la abigarrada y desordenada práctica editorial del Siglo de Oro, el hecho de que *La fingida Arcadia* se haya editado bajo el nombre de Moreto no es ninguna garantía de una atribución cierta. Como mucho, puede ser un indicio de que el poeta de *El desdén, con el desdén* fuera uno de los autores. No olvidemos que el momento álgido de las comedias de varias plumas coincide con la aparición de la *Colección de comedias escogidas*, en la cual la obra se editó por primera vez.[11] Que luego la pieza se incluyera en la *Segunda parte* de las comedias de Moreto tampoco constituye de por sí ninguna prueba, puesto que esta edición, como queda dicho, salió póstuma.

---

[6] Stiefel, 1907: 360-361. El testimonio lleva la siguiente signatura: 4 P.o.hisp. 51 p#Beibd.4.

[7] Ver respectivamente, fol. 62r y p. 398.

[8] Fol. D4v.

[9] «This *suelta* is without place or pagination; it numbers 32 pages. There is no ornamentation of any kind. I should judge it, both by its print and its paper, to be eighteenth century — later than either Medel's or Fajardo's *Índice*» [Kennedy, 1939: 231].

[10] Ver Kennedy, 1939: 232. De esta cuestión me ocupo detenidamente en la edición crítica de la comedia que estoy realizando.

[11] «Il momento di maggior diffusione delle commedie *de varios ingenios* è legato alla raccolta di commedie che ebbe un'eccezionale popolarità in Spagna, la *Colección de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, stampata in 48 volumi dal 1652 al 1704» [Alviti, 2006: 15].

Con respecto a los innumerables problemas de atribución que plagan los textos dramáticos auriseculares, puede resultar emblemático el ejemplo de *El mejor amigo el muerto* estudiado por Alviti: si bien tanto el autógrafo como la tradición impresa asignan la segunda jornada de la comedia a Rojas Zorrilla, el minucioso análisis caligráfico del manuscrito autógrafo pone en tela de juicio la efectiva participación del toledano a la composición de la pieza [Alviti, 2006: 94-96].

A la hora de encarar la cuestión de la autoría de las piezas de consuno, por una parte, no podemos pasar por alto que los propios dramaturgos tenían un escaso aprecio de esta clase de comedias, que constituye un *unicum* en el cuadro del teatro europeo. No es una casualidad que rara vez reivindicaran su paternidad. Apuntemos con Calle González que

> El propio Calderón, fundador y representante máximo de la escuela dramatúrgica que incorpora de forma sistemática y elaborada la técnica de la colaboración teatral, mostraba su indiferencia hacia este tipo de dramas al no incluir ninguno de ellos en la lista de comedias que preparó para el duque de Veragua [2002: 265].

Por otra parte, es muy posible que, al publicar *La fingida Arcadia* en una colección como las *Escogidas*, el recopilador sin escrúpulos decidiera asignarla a secas a uno de los dramaturgos más populares para facilitar la venta del libro.[12] Sabemos que ésta era una praxis habitual y el caso de Moreto no debió de ser una excepción, ya que, tal como apunta Di Pastena a propósito de la fortuna coetánea del autor del *Desdén*: «a juzgar por la cantidad de falsas atribuciones, su éxito no debió de ser nada desdeñable» [en Moreto, 1999: XXXVII].[13]

Acerca del trabajo de cooperación, cabe recordar que, pese a ser uno de los discípulos más destacados de la escuela calderoniana, Agustín Moreto no entra en la nómina de los colaboradores preferidos de don Pedro, en la cual ocupan un lugar privilegiado Rojas Zorrilla y Antonio Coello, junto con Pérez de Montalbán y Jerónimo Cáncer [ver González Cañal, 2002: 543 y Calle

---

[12] «quando le commedie venivano acquistate dagli editori per essere stampate e diventare testi per la lettura, era consuetudine attribuirle a commediografi celebri, il cui nome avrebbe attirato un maggior numero di lettori» [Alviti, 2006: 95, n. 28].

[13] Ver también Kennedy, 1931-1932: 8: «Moreto's plays were popular and, therefore, of pecuniary value to book-sellers».

González, 2002: 269]. Fijémonos en que de las comedias de consuno que nos han llegado, sólo *La fingida Arcadia* vería la participación conjunta de Moreto y Calderón.[14]

Por lo que pueden valer las estadísticas hechas a partir de un corpus tan reducido como es el de las obras colectivas que conocemos frente a las innumerables piezas perdidas, resulta que Calderón solía redactar la primera jornada o, incluso más a menudo, la tercera. Déodat-Kessedjian se plantea si «podemos interpretar la preferencia de Calderón como un deseo de influenciar más el curso de la comedia, iniciándola y dándole de ese modo un cariz peculiar o terminándola y otorgándose por lo tanto la libertad de rematarla a su antojo» [2000: 212]. Alviti, en su estudio reciente de los autógrafos de las piezas escritas en colaboración, confirma la tendencia de Calderón a quedarse con el último acto:

> Pur non essendovi una procedura convenzionale nella divisione del lavoro, esaminando gli autografi si può notare come alcuni autori si «specializzassero» nella stesura di alcune parti specifiche della *pieza*: Diamante, ad esempio, si occupava del secondo atto, mentre a Calderón era generalmente affidata la stesura del terzo. Probabilmente questo schema redazionale era legato alla consuetudine che al drammaturgo più famoso e importante competesse il *desenlace* della commedia [2006: 17].

Esta práctica de escritura podría confirmar la autoría calderoniana de la tercera jornada de *La fingida Arcadia* que, por lo visto, se había defendido ya en el siglo XVII y que, tal vez, un análisis de la métrica y de los moldes estilísticos podría también avalar.

Hasta la fecha nadie se había fijado en las predilecciones de Moreto respecto a la repartición del trabajo, pero si acudimos a los textos que él compuso con otros dramaturgos, cabe señalar una tendencia a intervenir en las partes centrales o finales del trabajo. Así, pues, se encarga de la segunda jornada en *El príncipe perseguido*, *La renegada de Valladolid*, *Hacer remedio el dolor*, *La adúltera penitente*, *La fuerza del natural*, *Las maravillas* (o *El bruto*) *de Babilonia*, y de una tercera parte del acto II de *La mejor luna africana* de nueve ingenios, mientras que remata la composición en *Nuestra Señora de la Aurora*,

[14] González Cañal [2002: 545] señala que don Pedro colaboró cinco veces con Rojas y Coello, tres con Montalbán y Zabaleta, dos con Solís y Cáncer, una con Vélez de Guevara y, si cabe, una con Moreto y el otro ingenio desconocido.

Caer para levantar, *El mejor par de los doce*, *Oponerse a las estrellas*, *Nuestra Señora del Pilar*, *Vida y muerte de San Cayetano*, *El rey don Enrique el Enfermo*, comedia escrita por seis autores, y *El príncipe prodigioso*.[15] Dicha recopilación de datos induciría a darles la razón a Fernández-Guerra y a Kennedy, quienes, como anticipamos, atribuyen a Moreto la última jornada, pero entonces esta suposición chocaría con la posibilidad señalada anteriormente de que Calderón fuera el autor de la misma.

De cualquier forma, en *Hacer remedio el dolor* Moreto escribe la primera parte, dejando luego la pluma a Cáncer. Este único caso conocido, que sufragaría la autoría moretiana de la primera jornada de nuestra comedia, hace patente cómo en este ámbito el valor de las estadísticas es poco atendible.

Por desgracia, el texto de *La fingida Arcadia* no nos proporciona ninguna referencia explícita a la asignación de las jornadas, como a veces ocurre en otras obras colectivas.[16] De hecho, el único elemento intratextual que parece aludir a la múltiple autoría, si cabe, es el último verso de la pieza con el cual la criada Julia pide «perdón de las faltas nuestras» [v. 2679].

Así, pues, es oportuno llamar la atención con Alviti sobre la falta absoluta de normas a este respecto: el análisis detenido de los 17 manuscritos conservados de comedias colectivas auriseculares muestra que el *ars combinatoria* de la repartición del trabajo es en cada caso distinto y más complejo de lo que podría parecer de buenas a primeras. El ejemplo de *El príncipe perseguido*, en cuya redacción participó Agustín Moreto, lo demuestra con mucha claridad. De manera específica, dos son los aspectos que conviene destacar aquí. En primer lugar, si bien los tres autores —a saber, Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses— se ocuparon cada cual de un acto de la comedia, una pequeña porción de la segunda jornada, justamente la que corre a cargo de Moreto,

---

[15] De muchas de estas comedias da cuenta Mackenzie [1993: 32-67].

[16] Mackenzie [1993: 34] cita, por ejemplo, el caso de *El mejor par de los doce*, en que a ciertas alturas se deja constancia de quiénes son los autores y de qué porción del texto ha ido a cargo de cada cual: «y aquí lo ha dejado Matos, / entre Moreto otro poco». También, un fragmento de *La mejor luna africana* enumera a todos los colaboradores: «Memoria de los ingenios / que se juntaron a hacer / esta comedia: el primero / Luis de Belmonte; tras él / Luis Vélez, el afamado; / luego Don Juan Vélez fue / quien acabó la primera; / empezó la otra después / el maestro Alfonso Alfaro; / quien le vino a suceder / fue Don Agustín Moreto, / y a la segunda el pincel / de Don Antonio Martínez / la acabó de componer. / La postrera comenzó / con Don Antonio Sigler / de Huerta; siguiose luego / la ingeniosa pulidez / de Don Jerónimo Cáncer, / y acabolo, como veis, / Don Pedro Rosete…» [cito de Kennedy, 1935: 306].

fue redactada por el apuntador Sebastián de Alarcón. Así comenta Alviti su descubrimiento:

> il suo apporto è francamente limitato ma indicativo di una concreta prossimità con Moreto. È improbabile, infatti, che Moreto abbia consegnato ad Alarcón il quaderno contenente il testo della seconda *jornada* soltanto perché ne redigesse il finale, cioè tre soli fogli. Sembra più logico, invece, che Alarcón stesse «assistendo» l'illustre drammaturgo e gli subentrasse nella composizione nel momento in cui fu richiesta la sua collaborazione. Sarebbe interessante verificare se, e in quale misura, Moreto contribuì alla stesura di questa porzione di testo: il fatto che non vi compaiano emendamenti di suo pugno, tuttavia, fa pensare che sia stato redatto sotto il suo controllo [2006: 125].

El estudio de Alviti revela que la colaboración de Alarcón en la escritura de comedias de consuno fue una praxis recurrente [2006: 172-174]. Esto, junto con otros datos similares que, asimismo, ponen de relieve la intervención de dramaturgos menores cuyos nombres no suelen aparecer en los autógrafos, dificulta evidentemente aún más la posibilidad de sostener la autoría de un comediógrafo específico de ésta o aquella porción del texto, a partir del análisis interno del tejido poético.

En segundo lugar, el borrador de *El príncipe perseguido* muestra que Moreto revisó toda la comedia para uniformar el estilo.[17] Este hecho, si en parte compensa a nivel estilístico la inesperada cooperación del apuntador, confirma el sincretismo general del estilo poético de la pieza, y, en último análisis, contribuye a convencernos de que poco se puede hacer y decir para establecer la autoría de una obra a falta del autógrafo o de documentos que nos ilustren algún aspecto concreto de su génesis.

Acerca de la posible intervención de Coello en la redacción de *La fingida Arcadia*, es preciso reconocer que no ha quedado respaldada por ningún dato extratextual, y tampoco ha encontrado ningún partidario. Bien es cierto que la

[17] «nella prima e nella terza *jornada* sono presenti correzioni e addizioni autografe di Moreto; i considerevoli interventi negli atti composti dai due collaboratori testimoniano che il drammaturgo lesse l'intera commedia, sottoponendola a una revisione completa. Non introdusse, tuttavia, modifiche sostanziali riguardanti i personaggi o la *fabula*: si tratta per lo più di rielaborazioni di carattere stilistico; sarebbe improprio affermare che Moreto si dedicò al coordinamento delle varie sezioni del testo, ma sicuramente le esaminò, adeguandole ai propri moduli espressivi» [Alviti, 2006: 125].

producción de este dramaturgo comprende en su mayoría piezas de consuno.[18] En colaboración con Calderón escribió *Los yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna, El privilegio de las mujeres, El pastor Fido*, y una comedia perdida sobre la muerte de Wallenstein [ver Northrup, 1910 y Mackenzie, 1993]. En cambio, no se conocen obras compuestas con la cooperación conjunta de Coello y de Moreto. A dicho propósito, Kennedy se limita a apuntar que si él fue uno de los autores, el texto debió de componerse antes del 20 de octubre de 1652, fecha de muerte del dramaturgo; también pone en relación el retraso con el cual la comedia fue dada a la imprenta, con respecto a la supuesta época de redacción, con la censura que afectó a la producción de Coello a raíz de su abandono del hábito eclesiástico.[19] Al margen, la estudiosa destaca que la utilización de un término del argot como *mondonga* para connotar a la criada zafia —que en el texto se vuelve a repetir tres veces—[20] se volvió popular a partir de unos versos satíricos sobre *Las mondongas* que precisamente Coello recitó en la Academia burlesca de 1637 [Kennedy, 1939: 234]. Por supuesto, la mera presencia de dicha palabra en el entramado poético de la comedia no constituye ninguna prueba de una efectiva intervención de este autor en la escritura de la pieza. Más bien, una averiguación estadística hecha con el repertorio del *Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)*, en el cual, cabe avisar, no se halla incluida ninguna comedia de (o atribuida a) Antonio Coello,

---

[18] Ver Mackenzie [1993: 33]: «En su *Para todos* (1632) Montalbán señala el interés especial de este joven discípulo de Calderón en la colaboración dramática y su técnica habitual de continuar o completar las obras empezadas por otros ingenios: "Don Antonio Coello, cuyos pocos años desmienten sus muchos aciertos y de quien se puede decir con verdad que empieza por donde otros acaban"».

[19] «The play apparently floated about in manuscript until 1666. One asks why. There are two possible answers, if Coello had any part in its composition. This dramatist can hardly have been other than *persona non grata* to the ecclesiastical authorities after he abandoned his clerical robes. And with the harsh censorship of the theatre that they initiated in 1644 and which lasted (in spirit at least) until around 1651, it is not surprising that many of the plays of this author are today either in manuscript or else lost completely. Moreover, Coello made an exceedingly good marriage from the wordly point of view in January of 1645, and there was no financial pressure from this time until death in 1652» [Kennedy, 1939: 233].

[20] En la segunda jornada, Cascabel, comentando la aparición de un lobo, exclama socarrón: «¡Vive Dios que no lo entiendo! / Si es lobo hacia las mondongas / se irá también» [vv. 969-971]; poco después, con su jocosa participación en la academia, dice que quisiera ser sábado, «Porque con eso / me deseara mi mondonga» [vv. 1663-1664]; en la última jornada, el mismo gracioso, refiriéndose a Julia con un malicioso juego de palabras, pregunta: «Pues ¿no es una cosa mesma / ser menuda que mondonga?» [vv. 2510-2511].

nos indica que dicha palabra recurre sobre todo en el teatro de Calderón y en el de Moreto,[21] dispersándose luego en piezas aisladas de otros autores coetáneos, a saber, Tirso, Pérez de Montalbán, Diamante, Matos Fragoso y el tardío Zamora.[22]

Por lo demás, sabemos que Moreto solía colaborar preferentemente con Matos Fragoso y Cáncer,[23] pero no tenemos ninguna noticia que pueda conectar dichos dramaturgos a la redacción de la pieza.

Hasta aquí el estado de la cuestión a partir de las informaciones y los datos escasos que la bibliografía crítica nos proporciona sobre la irresuelta problemática de la autoría de *La fingida Arcadia* y acerca de la práctica moretiana de escritura en colaboración. Un balance insuficiente, por cierto, que induciría a avalar las siguientes palabras que, en el lejano 1939, Kennedy publicaba en la *Hispanic Review*:

> The matter of autorship must remain an unsolved problem until such a time as more is known of the dramatists of the day and in particular until the versification of their plays has been studied [1939: 233].

A todo lo dicho, a nivel extratextual, sólo se pueden añadir las noticias relativas a las representaciones coetáneas de la obra que, por lo menos, nos permiten situarla en la oportuna delimitación genérica de la fiesta palaciega. Sabido es que las comedias escritas a varias plumas eran, por lo general, el producto de un encargo cortesano. Calle González destaca que «el público en general, y el palaciego muy particularmente, apreciaron de manera especial estos "engendros dramáticos"», añadiendo que «la afición de la reina Isabel de Borbón por este linaje de comedias de tres ingenios queda patente en el hecho de que muchas de ellas se representaron en el "Cuarto de la Reina"» [2002: 266 y n. 16]. Asimismo, González Cañal observa que «a pesar de las opiniones

---

[21] Aparece respectivamente en *Agradecer, y no amar, El castillo de Lindabridis* y *El jardín de Falerina* de Calderón, y en *Antíoco y Seleuco, El mejor amigo el rey* y *Trampa adelante* de Moreto.

[22] En detalle se registra una única presencia del término en una obra de cada uno de ellos, respectivamente *La gallarda Mari Hernández, A lo hecho no hay remedio, y príncipe de los montes, La reina María Estuarda, La devoción del Ángel de la guarda, Cada uno es linaje aparte, y los Mazas de Aragón*.

[23] Ver Alviti [2006: 16]: «Matos Fragoso, Moreto y Cáncer scrissero congiuntamente cinque piezas, ma Moreto lavorò con l'uno e con l'altro, separatamente, in moltissime altre occasioni».

negativas que ha generado entre la crítica, es evidente que este método de composición fue del agrado durante algunas décadas de la corte española» [2002: 551]. Interesa recordar aquí que Calderón y Moreto, después de la prematura desaparición de Rojas Zorrilla, fueron los autores que cosecharon un éxito constante en la que Serralta define «exigente escena de Palacio» [1991: 189]. Fernández-Guerra sugiere que fue el propio Calderón quien introdujo al joven Agustín en la corte.[24] Además, sabemos que por lo menos otra comedia escrita por Moreto, junto con Matos Fragoso y Cáncer, fue puesta en escena en el Coliseo: *Las maravillas* (o *El bruto*) *de Babilonia*.[25]

Tenemos varios datos sobre representaciones concretas de *La fingida Arcadia* ante la familia real. Un documento recogido por Cotarelo nos indica que el 12 de julio de 1663 se puso en escena en el Retiro una obra titulada *La Arcadia*, que se iba ensayando desde el día 6.[26] Pese a la ambigüedad del rótulo indicado en el testimonio, concuerdo con Kennedy en pensar que no hay razón para creer que se trate de la comedia de Lope o de la obra homónima de Tirso.[27] Aún Cotarelo señala que Sebastián de Prado, hijo de Antonio, autor que había sido un importante colaborador de Moreto,[28] representó la pieza en la corte al año siguiente [Cotarelo y Mori, 1916: 151]. Finalmente, los archivos del Palacio Real de Madrid conservan los documentos relativos

[24] «El respeto y cariño, con que nuestro poeta habla de Calderón en alguna parte, induce a conjeturar que fue éste quien le introdujo en palacio. Ello es que, no tan solamente representó en los reales saraos, sino que compuso para el Buen Retiro sazonadas comedias; y si se conservaran sus poesías líricas, no faltarían relativas a los certámenes de aquel real sitio, como se hallan de Cáncer y de otros» [Fernández-Guerra, en Moreto, 1856: XI].

[25] Greer y Varey [1997: 226] recogen un documento relativo a la puesta en escena de esta comedia el 21 de mayo de 1687 en el Coliseo del Buen Retiro.

[26] «Según las certificaciones del escribano de comedias, el 6 de julio de 1663 no representó Escamilla en su corral, por "estar ensayando una fiesta titulada *La Arcadia* para hacerla a los años de la Infanta". […] El 12 de julio dijo al escribano la mujer de Escamilla que su marido y toda la compañía habían ido en coches de S. M. al Retiro a hacer la fiesta de *La Arcadia* (Arch. mun., 2-468-30)» [Cotarelo y Mori, 2001: 315, n. 2].

[27] «it is certainly logical to assume that *La Arcadia*, played before the King in 1664 […] is Moreto's and not Tirso's nor Lope's play of the same name, both comedies which were written several decades before this date» [Kennedy, 1937: 171]. Recuerdo que *La Arcadia* de Lope se publicó en la *Parte XIII* (Barcelona, 1620) y la de Tirso en la *Parte III* (Tortosa, 1634). Pero en ambos casos la fecha de composición es muy anterior. Morley y Bruerton [1968: 285-286] datan la pieza del Fénix entre 1610 y 1615 (probablemente en 1615). Kennedy [1942: 191-197] sitúa la composición de la comedia tirsiana hacia finales de 1622.

[28] Ver Lobato en este mismo volumen.

a dos representaciones respectivamente del 4 de diciembre de 1672 por la compañía de Manuel Vallejo, y del 23 de enero de 1698 por la compañía de Carlos Vallejo [Subirats, 1977: 444]. Quizás pueda adquirir cierta relevancia el hecho de que dichos documentos del XVII de pasada adscriban la comedia a Moreto.

De todas formas, cabe recalcar que la ambientación bucólica, la temática pastoril desarrollada en el enredo y los ingeniosos ejercicios poéticos de la academia amorosa remiten a la teatralidad refinada de la fiesta palaciega compuesta para la representación en un espacio teatral sencillo, ya que faltan por completo acotaciones o indicaciones implícitas inherentes a la práctica escénica cortesana de gran aparato. El estreno, tal como sale a relucir en el documento citado por Cotarelo [ver nota 26], tuvo lugar en el Retiro y, a juzgar por la referencia textual a la Noche de San Juan que se halla engastada en la segunda jornada,[29] bien pudo celebrarse al aire libre en el parque o en alguna construcción campestre del mismo. Las siguientes palabras de la protagonista, Porcia, adquieren, en este sentido, un sabor coyuntural, puesto que parecen trazar una implícita identificación entre el espacio dramático y el lugar escénico: «Sea esta casa de campo / una idea o un bosquejo, / una metáfora sea / de la Arcadia» [II, vv. 1200-1203].

Pero *La fingida Arcadia* no es sólo una fiesta cortesana compuesta para acompañar un festejo de la familia real. Su factura poética, que, como acabo de recordar, refleja el gusto por los enigmas y los juegos poéticos, contribuye a confirmar la hipótesis de que las comedias de consuno nacieron en el álveo de las Academias literarias como un ejercicio lúdico más de los poetas dramáticos que operaban en la corte. Alviti, en las huellas de Madroñal, duda que el origen de esta praxis dramatúrgica tan peculiarmente española se relacione con la exigencia apremiante de escribir cada vez más para el teatro, tal como se había pensado anteriormente, y, tras reconocer que la nómina de los autores que escribían a varias plumas y la de los que concurrían a las Academias es idéntica,[30] termina asentando: «Alla luce di queste considerazioni è lecito

[29] En el fragmento correspondiente, según reza la acotación, «Salen todos bailando y cantando» [II, v. 1547, acot.]; el romancillo que cantan los músicos alude de forma explícita al momento del año en que ocurre la representación —«junio florido» [v. 1552]—, y Porcia se encarga de aludir directamente a la fiesta veraniega que se iba a celebrar en pocos días: «Noche es de San Juan» [v. 1584].

[30] Recordemos con Sánchez [1961: 92-93], que Cáncer y Velasco, en su famoso vejamen, satiriza a todos los autores que acudían a la Academia de Madrid por los años de 1640: Vélez de

supporre che la produzione di testi teatrali scritti in collaborazione dovette nascere come esercizio ludico dell'attività letteraria, nell'ambito delle Accademie» [2006: 167-170]. Sin embargo, cabe reconocerle a Kennedy el mérito de haber llegado a semejantes conclusiones hace ya muchas décadas, al referirse justamente a la factura poética de *La fingida Arcadia*: «its author or authors will be found to be of the court circle that took part in the academies of the day. The atmosphere of the whole is completely *palaciego*» [1939: 234]. En otra ocasión especifica:

> The many exercises of wit which are to be found in Moreto's comedies give evidence of the pleasure which he evidently felt in the «academies» of the day. Such plays as [...] *La fingida Arcadia* [...] have scenes which are an obvious reflection of the intellectual gymnastics that took place in the academies (such as *La academia castellana*) among devotes of the poetic art [1931-1932: 106].

En detalle, la Arcadia postiza que Porcia se ve obligada a armar, fingiéndose loca para salvarse de los planes delictivos del malvado tío Filiberto, resulta funcional de cara a la representación de largos fragmentos en que los personajes disfrazados de pastores se entretienen con los típicos pasatiempos de la academia amorosa. En la segunda jornada, en el clima festivo del solsticio de verano, Julia propone algunos juegos cortesanos. El primero de ellos prevé que cada cual revele su amor de forma indirecta, confesando en quién quisiera convertirse. A continuación, cada pastor tiene que darle a otro/a una flor, explicando las enrevesadas razones de la dádiva. Quizás importe recordar con Pailler que las cuestiones de amor son una constante en el teatro calderoniano, sin por ello ser una prerrogativa de su teatro, desde la primera pieza suya que conocemos, *Amor, honor y poder*, hasta 1650, cuando se ordena sacerdote [1974: 14-16].

A este propósito, es preciso destacar que la supuesta participación de don Pedro en la redacción de la pieza implicaría ese mismo año como *terminus ad quem* para fijar la fecha de composición. Además, si Calderón, tal como se ha sugerido, fuera autor de la tercera jornada, nada impediría que contribuyera al plan general de la comedia e interviniera en la corrección y/o modificación de ciertos segmentos textuales del segundo acto, según moldes recurrentes en

---

Guevara, el maestro Felices, Juan de Veroaga, Martínez de Meneses, Luis Belmonte Bermúdez, el licenciado Lobera, Alfonso de Batres, Rojas Zorrilla, Zabaleta, Rosete Niño, Matos Fragoso, Melchor Zapata, Moreto, Antonio de Huerta y el licenciado Villaviciosa.

su escritura teatral. Alviti nos brinda el caso parecido de *Troya abrasada*, cuyo borrador muestra claramente cómo «la chiusura del primo atto è redatta da Calderón. Autografe di quest'ultimo sono anche alcune correzioni alla sezione redatta da Zabaleta; è indubbio quindi che Calderón lesse e revisionò il primo atto» [2006: 135].[31]

En la última jornada, aún Julia, simulando echar mano de un libro de pastores funcionando como un guión, asigna a cada pastor su papel, y todos improvisan siguiendo sus direcciones escénicas como si estuvieran representando una comedia de repente, otra prueba de ingenio y diversión en que los poetas dramáticos de la corte, en ocasiones, medían sus habilidades.[32] Viene al caso señalar aquí que Suppico de Moraes recoge un episodio relativo a una comedia de repente representada por Calderón, Vélez de Guevara y Moreto ante Felipe IV, con anterioridad a 1644, fecha de la muerte de Vélez.[33] Dicho sea de paso, ésta es la única noticia que certifica una efectiva colaboración dramática entre don Pedro y don Agustín.

En resumidas cuentas, la factura cortesana de *La fingida Arcadia*, aun sin demostrar nada incontrovertible acerca de la múltiple autoría, añade algún elemento útil para corroborar la supuesta presencia de la pluma calderoniana en su entramado poético.

Fijémonos ahora en aquellos elementos textuales que, tal vez, pueden darnos alguna pista sobre la intervención de manos diferentes y acerca del método de composición seguido por los autores de *La fingida Arcadia*. Pero antes es preciso recordar que las modalidades de escritura colectiva se modifican con el tiempo y que se pueden resumir *grosso modo* en dos: entre 1630-1640 los dramaturgos se suceden en la elaboración del texto uno tras otro,

---

[31] La estudiosa sigue apuntando: «dalla stesura originale del primo atto furono eliminate circa due pagine di testo, sostituite, appunto, dal segmento testuale redatto da Calderón; evidentemente don Pedro, che dovette godere di un indiscusso prestigio e autorità nell'ambito delle *équipes* drammaturgiche nelle quali lavorava, leggendo la prima *jornada*, apportò delle modifiche, seppure di modesto rilievo, e cambiò il finale del primo atto redatto da Zabaleta, che, certamente, non incontrava la sua approvazione».

[32] Ver Sánchez [1961: 13]: «Los escritores eran amigos del rey, invadían el palacio, donde se representaban comedias por los mismos nobles. Calderón, Moreto, Quevedo, Villaizán, Mendoza, Vélez de Guevara y otros acudían con frecuencia a palacio a entretener los ocios del monarca, y como a estos vates nada arredraban las dificultades de la poesía o de la comedia, estaban siempre dispuestos a la improvisación».

[33] Cito de Di Pastena, en Moreto, 1999: XXXIV, n. 6. El episodio ha sido luego recogido por varios investigadores.

tal como se infiere de las manos distintas que se alternan en la misma hoja de los borradores conservados.[34] Más tarde, los colaboradores prefieren trabajar por separado y sincrónicamente. Con lo cual, mientras en el primer caso cada escritor conoce el texto que ha sido redactado con anterioridad, o bien porque lo lee directamente o bien porque el dramaturgo que lo ha precedido se lo resume oralmente,[35] con el segundo método de composición los autores, tras establecer un plan de trabajo para definir el enredo de forma detallada, llevan a cabo su tarea de forma individual. En ambos casos, a menudo uno de los poetas dramáticos se encarga de revisar el texto para otorgarle cierta uniformidad estilística. Como queda dicho, sabemos que Moreto realizó la supervisión de *El príncipe perseguido* y Calderón de *Troya abrasada*, pero el examen de los autógrafos conservados proporciona otros ejemplos similares.[36]

En su momento, Hartzenbusch defendió la múltiple autoría de la obra revelando algunas nimias diferencias entre el acto II y los demás:

> En la jornada primera y en la tercera no se nombra a Carlos con *don* [al contrario de lo que pasa en el acto II]: esta particularidad y la diferencia general del estilo prueban que este acto no es de Moreto ni de Calderón. No sabemos quién le escribió; pero no puede dudarse que la comedia es de tres autores [en Calderón, 1945: 537, n.].

---

34 Alviti nos proporciona el ejemplo de *Mentir y mudarse a un tiempo*, obra de Diego y José de Figueroa y Córdoba, y Sebastián de Alarcón: «È evidente che la commedia è stata scritta in successione: in alcuni casi, infatti, l'alternanza delle grafie si verifica all'interno dello stesso foglio; ciò testimonia, inoltre, che i tre lavorarono a stretto contatto e che, verosimilmente, lo svolgimento della trama procedeva di pari passo con l'avvicendamento dei drammaturghi» [2006: 104].

35 Según Alviti, «[n]el caso de *El mejor amigo el muerto* non vi sono indizi per supporre che colui il quale subentrava nella composizione leggesse effettivamente il testo stilato dagli altri drammaturghi: tutte le correzioni e le addizioni presenti in questo codice sono, quasi esclusivamente, autografe dei rispettivi autori; ciò testimonia che Belmonte, Calderón e gli altri tre collaboratori lavoravano in maniera autonoma, senza intervenire nelle sezioni altrui; e, soprattutto, fa pensare che, invece di leggere le precedenti parti di testo, ciascuno dei drammaturghi si limitasse ad ascoltarne un resoconto orale» [2006: 92-93].

36 Alviti señala el caso de *A un tiempo rey y vasallo* en que «Certamente Vargas ebbe un ruolo di coordinamento all'interno dell'*équipe* nella stesura della pieza: le sue correzioni presenti nel secondo e nel terzo atto dimostrano che il drammaturgo lesse e revisionò l'intero testo» [2006: 34].

Es cierto que únicamente en la jornada central al nombre del príncipe Carlos se antepone el tratamiento *don*, pero ocurre en sólo dos ocasiones y por evidentes razones métricas: «de don Carlos la constancia» [v. 1106], «de don Carlos las pasiones» [v. 1232]; así, pues, no creo que de por sí este hecho baste para demostrar la presencia de una mano distinta en esa porción del texto.

No obstante, es verdad que las primeras dos jornadas resultan bastante uniformes a nivel estilístico con respecto a la tercera que es, sin duda, más lírica y muy cercana a los moldes poéticos calderonianos.

Kennedy apunta que el diálogo en Moreto no es lírico,[37] y todos los críticos concuerdan en que su escritura, en términos generales, es escueta y muy alejada de la riqueza ornamental del culteranismo. Es muy posible, pues, que don Agustín se hiciera cargo de la composición del primer acto tal como se ha venido suponiendo desde las afirmaciones de Vera Tassis, y que un dramaturgo de segunda fila, de esos que no solían firmar los autógrafos, siguiera el plan de la comedia para redactar la jornada intermedia, a lo mejor bajo su supervisión, y que Calderón rematara dignamente la pieza y, posiblemente, revisara todo el texto *a posteriori* para otorgarle mayor cohesión. La lectura de la comedia me deja la impresión de que los autores, tras discutir y trazar de forma muy detallada el enredo, trabajaron cada cual por su cuenta. Ello explicaría la presencia de fragmentos reiterativos como el largo diálogo en el cual Porcia y Julia, al principio de la segunda jornada, proporcionan un resumen, tan detallado que resulta redundante, de lo que había ocurrido en el primer acto.

La última jornada presenta varios enlaces con las dos anteriores, prueba quizás de que su autor, *a posteriori*, revisó todo el texto poético para otorgarle cierta cohesión.[38] En las secuencias de apertura, Carlos, Enrique, Casandra, Federico

---

[37] Ver Kennedy [1931-1932: 57]: «This is at once evident in the transformation that he has wrought in the plays of Lope. The revision is invariably less poetic than the source: those long lyrics of love, those elaborate and colourful praises of fair women, which Lope's gallants of the court utter with such graceful jauntiness, are gone, their place taken in Moreto by conceptistic analyses of love or by long speeches of expositorial nature».

[38] Déodat-Kessedjian aísla aquellas marcas estilísticas que sirven para crear en las comedias de consuno cierta cohesión entre los diferentes actos: «Cada autor se cuida de proporcionar unos cuantos recuerdos textuales que funcionen como ecos de una jornada a otra y representen claros indicios de que escribe su propio acto teniendo en cuenta lo escrito por el/los colaborador(es) anterior(es)» [2000: 212]. Analizando algunas obras específicas, la estudiosa recorta «tres medios para crear cierta unidad a pesar de la autoría múltiple: primero, la repetición formal de un verso o dos o de una asociación de palabras, estrategia de la que se puede valer un dramaturgo

y Filiberto sintetizan, cada cual en una sentencia pronunciada en aparte, la peculiar relación que han ido trabando con la protagonista a lo largo de la acción.[39] Más adelante, Porcia alude a las reacciones y comportamientos que los demás personajes habían adoptado en ocasión de la Academia del segundo acto. Unas secuencias dramáticas después, Enrique y Federico vuelven a reñir, reanudando unas hostilidades anteriores al comienzo de la comedia, que en la primera jornada habían sido narradas por la protagonista en la larguísima relación con la cual da cuenta de todos los antecedentes de la acción dramática. Casi hacia el final, Filiberto, antes de morir por la ley del contrapunto con la carta envenenada destinada a su sobrina, repite los términos de su fracasado plan criminal que el público conoce desde el principio.

En mi opinión, el dramaturgo que debió de revisar el texto es el mismo que ha diseminado en las tres jornadas las raras chispas de comicidad que corren a cargo de los dos graciosos Cascabel y Chilindrón, cuya intervención dramática no pasa de ser un nimio contrapunto burlesco de los dichos y hechos de los protagonistas. Cabe notar que ambos criados se entrometen con algunas réplicas fugaces en las últimas secuencias dramáticas del acto inicial y vuelven a aparecer de forma semejante a principio de la segunda jornada. Además, en el acto III se hallan un par de ecos intertextuales muy puntuales, ambos sacados de un fragmento de una de las primeras secuencias dramáticas de la segunda jornada. Cuando Porcia empieza a fingir su locura pastoril, Filiberto comenta aparte: «Seguirla pienso el humor» [v. 1044], y al principio del último acto él mismo vuelve a decir: «Pues el humor de sus locuras sigo» [v. 1871]. El comentario jocoso de dicha situación en la segunda jornada va a cargo de Chilindrón, quien sentencia: «Digo que un loco hace ciento» [v. 1047], aludiendo al hecho de que todos los personajes le siguen la corriente a la protagonista en sus desvaríos bucólicos. En el acto III, Cascabel, hablando con Federico, amplifica la burla: «Si de Porcia / he de hablarte, ¿cómo

al componer solo una comedia a fin de dejar huellas en la memoria del espectador/oyente; en segundo lugar, la reutilización de una secuencia anterior entre dos personajes que contribuye a marcar de modo más obvio la evolución o ausencia de evolución de tales personajes; por fin, la importancia concedida a un personaje a lo largo de las tres jornadas» [218].

39 «Carlos Pues incapaz a su hermosura quiero; / desengañarla de su error espero»; «Enrique Pues, imperfecta su hermosura miro; / bella Casandra, a tu favor aspiro»; «Casandra Pues, ocasión hallé para vengarme, / de Federico a Enrique he de mudarme»; «Federico Pues, he dado la vida a lo que adoro; / en vano, ¡cielos!, mis desdichas lloro»; «Filiberto Pues, mi ambición consigue su deseo, / no he de parar hasta el mayor empleo» [vv. 1908 y ss.].

puedo / dejar de decir locuras?, / diciendo, señor, y haciendo / que si un loco ciento hace, / una loca hará ducientos» [vv. 2158-2163]. Si se trata, como creo, de una autocita, entonces el fragmento de la segunda jornada ha sido añadido *a posteriori* por el revisor, responsable de las notas poéticas cómicas. A este respecto, es preciso aclarar que bien es verdad que tanto Moreto como Calderón son muy famosos por el genial manejo de la pluma festiva, y que llama la atención la escasez de recursos jocosos; no obstante, se conocen obras de los dos dramaturgos que no desarrollan especialmente el lenguaje y las situaciones cómicas. Evidentemente, al discutir el plan general de la comedia, decidieron privilegiar las notas ingeniosas y áulicas de la Academia cortesana, dejando al lado otros resortes de sus plumas. Como única excepción, se puede mencionar el cuentecillo del loco que Cascabel-Bato refiere ante los refinados pastores en el acto tercero, tipología de recurso festivo que, dicho sea de paso, se le podría achacar tanto a Moreto como a Calderón. Pensemos tan sólo, a manera de ejemplos, en los cuentecillos de Juanete en *El pintor de su deshonra*,[40] o en los de Polilla en *El desdén, con el desdén*.[41] De todas formas, es más probable que el cuentecillo sea fruto del ingenio calderoniano, máxime si la hipótesis que estoy desarrollando es atinada, y que el joven Moreto siguiera el ejemplo del maestro en ocasiones sucesivas.

La intervención del revisor explicaría también algunas incongruencias en el estilo poético del primer acto con respecto a la escritura moretiana. Kennedy destaca cómo un fragmento de la narración de Porcia, con su ritmo frenético y diseminado de exclamaciones en aparte, no resulta nada típico de Moreto,[42] pero sí podría serlo de Calderón: «Cobrole y buscome, ([*Ap.*] ¡Ay, cielo!), / que medrosa, ([*Ap.*] ¡Fuerte lance!), / enojada, ([*Ap.*] ¡Raro susto!), / me retiré, ([*Ap.*] ¡Pena grande!), / y dándome, ([*Ap.*] ¡Acción valiente!), / mi prenda, ([*Ap.*] ¡Atención notable!) / desta suerte, ([*Ap.*] ¡Horror terrible!), / sobre mis brazos se cae…» [vv. 243 y ss.]. Y no parece inoportuno observar que, por el contrario, el primer acto presenta muchos planteamientos y recursos formales propios del arte dramático de Moreto, tales como construir de forma bastante

[40] La costumbre de insertar cuentecillos en las comedias afecta a todos los dramaturgos áureos, pero quizás el caso de Calderón es especialmente emblemático [ver Chevalier, 1976].

[41] Ver, al respecto, Castillo, 1994.

[42] «Even less frequently did Moreto employ the exclamatory parenthetical asides that often mar the dialogue of his great contemporary. Such a fragment as is found in *La fingida Arcadia* […] is for me a strong argument in favour of a collaboratory hand» [Kennedy, 1931-1932: 54].

estática las primeras secuencias del acto inicial, echando mano de relaciones de centenares de versos como es el caso de la de Porcia,[43] construir la acción en grandes bloques,[44] cerrar la jornada en romance[45] e idear la trama alrededor de la figura de la mujer leída.[46]

Canonica, a propósito de la coherencia temática y poética de *La fingida Arcadia*, defiende que:

> existe una coherencia argumental a lo largo de las tres jornadas, y el paso de un acto al otro se hace de manera muy natural. Si a esto añadimos la notable uniformidad de estilo, tenemos que admitir que los tres ingenios han salido airosos del envite y de hecho tenemos la impresión de que, de no conocer de antemano las circunstancias de su composición, no dudaríamos en atribuir esta obra a una sola pluma [1998: 44-45].

La relativa uniformidad depende evidentemente de la intervención de un supervisor; sin embargo, el texto deja percibir, a una atenta lectura, la yuxtaposición y el enlace de escrituras diferentes.

Pero ya es hora de poner punto final a este trabajo, afirmando que los datos intra- y extra-textuales relativos a la múltiple autoría de *La fingida Arcadia* y a la práctica de escritura de consuno, recopilados y sistematizados en estas páginas, inducen a avalar la colaboración palaciega de Moreto, Calderón y un drama-

---

[43] Kennedy destaca que Moreto suele empezar sus obras con «explanatory dialogue in which long speeches of two and three hundred lines are not uncommon» [1931-1932: 43]. Ver también Casa: «Most characteristic of Moreto is the long expository speech; it often appears in the first or second scene and narrates the background events that motivate the opening actions. This gives his first scenes a static quality that is not dispelled until he begins to develop the action» [1966: 147].

[44] Ver Di Pastena, en Moreto, 1999: LXIX. De hecho, el texto de la primera jornada se puede segmentar en dos grandes bloques, siendo la secuencia del naufragio la línea divisoria entre los dos.

[45] Ver Kennedy, 1931-1932: 68: «So invariably did Moreto observe this practice of ending his acts in romances», y Morley, 1918: 163: «All of his plays, and nearly all of the acts of each, end in *romance*».

[46] Un estudio dramático de las demasías y rarezas a las cuales puede llevar la pasión exagerada por la lectura que caracteriza a la protagonista se realiza en algunas comedias de Moreto entre las más celebradas como *El desdén, con el desdén* y *No puede ser*. A propósito del *Desdén*, comenta Di Pastena, en su edición de la comedia: «Es indudable que en el planteamiento de Diana resultan determinantes sus estudios [...] me inclinaría por ver en el texto una crítica divertida a un saber que, por parcial y libresco, resulta deformante y aleja a Diana de la decorosa medianía en que descansa la paz social» [1999: LXXVIII].

turgo menor, destinado a quedar desconocido, para la escritura a tres manos de la comedia. Desde luego, haría falta profundizar en el análisis de los elementos estilísticos y temáticos para ver en qué medida y hasta qué punto armonizan con la dramaturgia de los dos autores barrocos, lo cual resulta imposible hacer aquí, pero sin perder de vista en ningún momento que el lenguaje poético de las obras colectivas tiende a un inevitable sincretismo. Estoy convencida de que Moreto es uno de los autores de la pieza; por otro lado, me parece razonable pensar que Calderón, el poeta de mayor edad y fama, se hiciera cargo de revisar el texto entero, dejando a lo largo de las demás jornadas algunas de sus marcas estilísticas. Para Moreto, mucho más joven, la cooperación con el maestro debió de ser una gran oportunidad para perfeccionar su escritura dramática, pero, al mismo tiempo, consiguió que algunas de sus propias idiosincrasias poéticas y literarias se impusieran en el plan general de la obra. Si, como hace suponer la participación calderoniana, la comedia se compuso antes de 1650, la réplica con la cual Polilla en *El desdén, con el desdén* se burla de la desesperación amorosa de su amo diciendo «Deja eso a los pastores de la Arcadia» [II, v. 1803],[47] bien puede ser un guiño metateatral a la pieza de consuno compuesta anteriormente para palacio y que, por lo visto, mantuvo cierto éxito en los escenarios de la corte hasta finales del XVII.

Bibliografía

Alviti, Roberta, *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio,* intr. Fausta Antonucci, Firenze, Alinea, 2006.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII (Madrid, 1860),* ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969.

Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, vol. IV, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. 14, 1945.

Calle González, Sonsoles, «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 263-276.

[47] Según apunta Di Pastena, en Moreto, 1999: XV, la posible fecha de composición de la obra sería alrededor de 1653-1654.

Canonica, Elvezio, «*La fingida Arcadia:* desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del II Congreso Internacional sobre Tirso de Molina (Pamplona, 27-29 de abril de 1998),* eds. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Madrid/Pamplona, GRISO/Universidad de Navarra/Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 33-46.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Castillo, Jorge Luis, «La lengua del gracioso y el mundo del Carnaval en *El desdén, con el desdén* de Moreto», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 46, núm. 1 (1994), pp. 7-20.

Chevalier, Maxime, «Cuentecillos en las comedias de Calderón», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Londres, 1973),* Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1976, pp. 11-19.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.

—, *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924, ed. facsímil Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2001.

—, «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, año XIV, t. XIV, cuad. LXIX (1927), pp. 449-494.

Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise, «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático: Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13-15 de julio de 1999,* eds. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 2000, pp. 209-242.

Fajardo, Juan Isidro, «Títulos de todas las Comedias que en Verso Español y Portugués se han impreso hasta el año 1716 están Recogidos por una curiosidad diligente, que ha procurado reconocer todos los libros, y Biliotecas donde se ha podido hallar la noticia, y si faltasen algunas comedias será por no hauerla hallado en ellas», Ms. 14706, Biblioteca Nacional de Madrid.

González Cañal, Rafael, «Calderón y sus colaboradores», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 541-554.

Greer, Margaret Rich, y Varey, John Earl, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudios y documentos*, London, Tamesis, Col. «Fuentes para la historia del teatro en España», núm. XXVIII, 1997.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

—, «Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto's name», *Hispanic Review*, vol. 3, núm. 4 (1935), pp. 295-316.

—, «Moreto's Span of Dramatic Activity», *Hispanic Review*, 5 (1937), pp. 170-172.

—, «Moretiana», *Hispanic Review*, 7 (1939), pp. 225-236.

—, «On the Date of Five Plays by Tirso de Molina», Hispanic Review, 10 (1942), pp. 183-214.

Lobato, María Luisa, «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 15-37.

Mackenzie, Ann L., «La técnica de componer comedias en colaboración», en *La escuela de Calderón: estudio e investigación,* Liverpool, Liverpool University Press, 1993, pp. 31-67.

Medel del Castillo, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. Y de los autos sacramentales y alegóricos, assi de don Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735, reimpreso por John M. Hill, *Revue Hispanique*, LXXV (1929), pp. 144-369.

Moreto y Cabaña, Agustín, *La fingida Arcadia*, en *Parte veinte y cinco de comedias nvevas, y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Domingo Palacio y Villegas, 1666, fols. 44v-62r.

—, *La fingida Arcadia,* en *Segunda parte de las comedias de don Agvstin Moreto*, Valencia, Benito Macè, 1676, pp. 333-398.

—, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856),* ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Rivadeneyra, 1856; edición facsímil, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1950.

—, *El desdén, con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.

Morley, Sylvanus Griswold, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro, Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology,* 7 (1918), pp. 131-173.

—, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega:* con *un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica,* Madrid, Gredos, 1968.

Northrup, George Tyler, «*Los yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, by don Antonio Coello and don Pedro Calderón de la Barca», *The Romanic Review*, vol. 1, núm. 4 (1910), pp. 411-425.

Pailler, Claire, *La question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.

Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

Serralta, Frédéric, «Agustín Moreto y Cavana (o Cavaña), 1618-1669», en *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 189-190.

Stiefel, Arthur Ludwig, «Notizen zur Bibliographie und Geschichte des Spanischen Dramas», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, III, XXXI (1907), pp. 352-370.

Subirats, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, vol. LXXIX, núms. 3-4 (1977), pp. 401-479.

3. Temas de la dramaturgia moretiana: de amor y desamor, personajes, escenarios y fortuna

Amantes ajardinados en *Hasta el fin nadie es dichoso* de Agustín Moreto

Judith Farré
Tecnológico de Monterrey

Hasta el fin nadie es dichoso es una comedia palatina incluida en la *Primera parte* de Agustín Moreto que gira alrededor de los enfrentamientos entre los dos hijos del conde de Urgel, Sancho y García. La estructura general de la comedia se construye en torno a un esquema binario en el que los dos hermanos protagonistas se ven respaldados por otra pareja de coadyuvantes quienes, inicialmente en privado y a medida que avance la comedia también públicamente, mostrarán su apoyo a cada uno de los hermanos antagonistas: Sancho se ve así favorecido por su padre, el conde de Urgel, mientras García recibe el consejo de su tío, don Gastón. La pugna que ambos mantienen por suceder al conde de Barcelona como Rey de Aragón centra la trama principal de tono político, mientras que la competencia que mantienen por el amor de Rosaura, la hija del fallecido almirante don Ramón de Cardona, domina una acción paralela de tema amoroso. Dentro de la característica «construcción geométrica y equilibrada»[1] de la dramaturgia moretiana y a partir de la oposición inicial entre los dos hermanos y sus respectivos valedores, se introduce también la competencia entre Rosaura y la Infanta de Aragón por conseguir el amor de Sancho.

[1] «Una de las características más destacadas de la dramaturgia moretiana, sobre la que habría mucho que decir, es la construcción geométrica y equilibrada de sus comedias. En ellas se da un punto único de convergencia de las diversas acciones, lo que Amadei-Pulice denominó un “eje central prospéctico” que, si bien es un rasgo común al teatro barroco, alcanza una significación muy destacada en la obra de Moreto» [Lobato, en prensa].

Como apunta Di Pastena en el prólogo a su edición de *El desdén con el desdén*, la comedia de Moreto es una refundición de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro [1999: XLI], publicada en la *Segunda parte de comedias* (1625) y, según la cronología establecida por Bruerton, escrita entre ¿1615? y ¿1620?, aunque con toda probabilidad es más cercana a ¿1615? [1944: 150]. La intertextualidad entre ambas obras las relaciona a partir de la coincidencia en todas sus líneas argumentales, aunque algunas de las innovaciones de la reescritura llevada a cabo por Moreto merecen especial consideración. En esta ocasión, tan sólo se tomarán en cuenta las que puedan arrojar algunas pistas de cara a una posible hipótesis de cronología de la comedia moretiana, puesto que no hemos localizado ningún dato acerca de su estreno o de alguna de sus representaciones durante el siglo XVII. En primer lugar, el cambio de ambientación entre la comedia de Guillén de Castro, que se localiza en la corte de Hungría, y la de Moreto, ambientada en la aragonesa, nos induce a pensar que, tras este acercamiento espacial al entorno castellano, subyacen razones similares a las que han inducido a la crítica a «especular, como Francisco Rico en el prólogo de su edición de *El desdén* [1971: 40-43], que Moreto se puso a escribir su comedia en 1653 o a principios de 1654 y que Carlos, el conde de Urgel, aplaudido en Barcelona por su heroico valor, se basa en parte en la figura de D. Juan José de Austria (aunque el tiempo de la comedia, si prestamos atención a la historia, no es el siglo XVII sino tal vez el XV, pues el título de conde de Urgel fue abolido en ese siglo por Fernando el Católico de Aragón)» [King, 1996: 10]. Así, pues, podríamos llegar a pensar que Moreto, al no seguir una de las convenciones genéricas de la comedia palatina —esto es, el distanciamiento espacial—, la cual sí está presente en la comedia de Guillén de Castro que le sirve de inspiración, escribe *Hasta el fin nadie es dichoso* en una etapa muy cercana a la de *El desdén, con el desdén*, y que podríamos localizar entre 1653[2] y 1654, es decir, entre el año de nombramiento de Juan José de Austria como virrey de Cataluña y la fecha de publicación de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, pues en la última escena de nuestra comedia el Rey exclama:

> Aragoneses, ya todos
> príncipe en Sancho tenéis
> que aclaméis al cetro heroico [vv. 2973-2975].[3]

[2] *Cfr.* Calvo Poyato, 2002. Lobato en su edición de *El desdén, con el desdén* fundamenta la composición de esta comedia en los años 1651-1652.

[3] Las citas de la comedia proceden de la edición que hemos preparado en el marco del proyecto de investigación I+D *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias*

El espacio dramático en el que se desarrolla la acción de *Hasta el fin nadie es dichoso* oscila entre tres localizaciones escénicas que, a grandes rasgos, coinciden con la división en jornadas. En primer término, los alrededores de la quinta en la que se ha instalado la corte del Rey Alfonso es el espacio que acoge la casi totalidad de la primera jornada, con la excepción hecha de los últimos veinte versos de transición en los que los personajes abandonan progresivamente la escena para dirigirse hacia la corte. Se trata de un espacio de naturaleza abierto, lo que, como veremos a propósito de los usos amorosos, resulta determinante, ya que instaura una libertad de movimientos que permite que los personajes se encuentren casualmente y actúen de acuerdo al orden natural que instaura el paisaje. El primer encuentro fortuito entre los dos hermanos, en la escena inicial, permite que Sancho haga una primera descripción topográfica del lugar:

> Después que el real precepto obedecido
> de Alfonso nuestro Rey, dejé a Pamplona
> sabiendo que del campo entretenido,
> palacio hizo a esta quinta su persona,
> vine a su estancia, el paso dirigido
> por esa falda a quien el sol corona,
> subiendo al Pirineo aquel asombro,
> que al cielo nuevo Atlante arrima el hombro [vv. 57-64].

La segunda jornada se localiza en el espacio cerrado de la quinta, por lo que se impone la etiqueta cortesana visible en la celebración de festejos para el pasatiempo del Rey [vv. 1063-1198], y que al mismo tiempo favorece secuencias dramáticas según un código de civilidad ya establecido que, en la mayoría de los casos, se basa en los ocultamientos: una conversación privada entre la Infanta y Rosaura en sus aposentos, en la que la primera obligará a la segunda a fingir desdén por Sancho [vv. 1391-1510]; intrigas entre personajes que se esconden en corredores [v. 1512] para espiar conversaciones ajenas [vv. 1591-1592] o que escuchan detrás de las puertas [vv. 1618-1622], así como cartas que permanecen en secreto para la mayoría de los personajes.

La tercera jornada se ubica mayoritariamente en los jardines de la quinta, aunque el enredo ocasionado por los ocultamientos de García y don Gastón se resuelve en el cuarto a oscuras del conde de Urgel, donde éste es confundido

---

(I), ref. HUM2004-2289/FILO, dirigido por María Luisa Lobato, en proceso de publicación. En adelante citaremos indicando el número de versos entre corchetes.

con don Gastón por su hijo García [vv. 2765-2875]. Asimismo, la revelación que posibilita el final feliz se hace pública en otro espacio cerrado de la quinta, una de las salas, donde tanto el diálogo como las acotaciones reiteran que todos los personajes salen vestidos de gala según la etiqueta palaciega [vv. 2876-2989].

Estos breves apuntes sobre la correlación entre el argumento dramático y los espacios escénicos en los que se localiza nos permiten comprobar cómo la comedia cumple con los rasgos básicos del género palatino que, en palabras de Zugasti, supone:

> ambienta[r] la acción de forma preferente en los palacios y quintas que habitan sus nobles protagonistas, jugando con la alternancia de espacios como los salones interiores, las torres y los jardines [...] [con] la particularidad de que la comedia palatina se escinde en dos grupos más o menos claros, esto es, aquellas en las que domina el tono serio, que se ocupan de temas como la amistad, el honor o la política, y aquellas en las que domina el tono cómico, con fuerte presencia del tema erótico-amoroso [Zugasti, 2002: 592-593].[4]

Pensar en la ambientación como un espacio clave[5] a la hora de definir la variedad genérica de la comedia palatina también nos permite en este caso ubicar el desarrollo del argumento amoroso entre la pareja protagonista, Sancho y Rosaura, a partir del trayecto que va desde un paisaje trazado en líneas abiertas hasta su consolidación, tanto privada como pública, en el jardín cerrado de la quinta. Dos son las premisas básicas sobre las que se sostiene este viaje amoroso. La primera se refiere a la concepción neoplatónica del amor como filosofía vigente en toda la literatura española de la época y que, a grandes

[4] En la misma línea, Lobato comenta los requisitos de «la pertenencia de sus personajes a un estamento nobiliario e incluso monárquico que se aprecia ya desde la onomástica que se utiliza, el hecho de que el eje de la acción dramática sean sucesos galantes y novelescos, entre los que el amor, la amistad y el poder ocupan lugares prioritarios, la ubicación de las acciones en un cierto distanciamiento temporal y espacial del entorno castellano, el enredo facilitado por la confusión de identidades con la correspondiente anagnórisis final y la existencia de un nexo sutil con la historia» [Lobato, en prensa].

[5] Como apunta González Cañal: «El espacio se ha revelado como un tema fecundo para los estudiosos del género dramático del Siglo de Oro. En los últimos tiempos ha habido un incremento muy notable de trabajos sobre el espacio escénico en el teatro áureo. Parece como si la crítica hubiera caído en la cuenta de la necesidad de revisar las obras dramáticas en función de lo más significativo del género: su condición de espectáculo concebido para ser representado en un escenario y ante un público» [2005: 169].

rasgos, supone, en palabras de Serés, el arranque platónico del amor a partir de la mirada hasta la conversión final del amante en lo que se ama, es decir, la «amada en el amado transformada» [1996: 308-309]. La siguiente supone considerar el espacio como correlato objetivo de los sentimientos, estados de ánimo y posición social de los amantes protagonistas, por lo que para la lectura dramática de los espacios escénicos será necesario considerar algunos tópicos, como el *locus amoenus* o el *hortus conclusus*.

* * *

Éstos los sauces son y ésta la fuente,
los montes éstos y ésta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente.

Lope de Vega, Soneto 7

El primer encuentro entre Sancho y Rosaura y, por tanto, su enamoramiento se produce en un espacio abierto de «valle». No se pone en escena, ya que Rosaura no aparece hasta el verso 605,[6] sino que es Sancho quien, en el cuadro inicial del primer acto, le relata a su hermano García cómo muy cerca de ese mismo entorno, se topó fortuitamente con Rosaura. Puesto que su intervención tratará de la sublimación de la belleza de la dama, resulta necesario que, para intentar aspirar a ser digno de ella, el amante quede inicialmente caracterizado como caballero noble y leal. Por este motivo toda su réplica parte de que el encuentro amoroso sucede después de haber obedecido el precepto real que le había enviado antes a Pamplona [vv. 57-58].

Toda la descripción de su parlamento [vv. 57-136] gira en torno a la superior hermosura de la dama respecto a la belleza del paisaje. Como dicta la cronología del *locus amoenus*, el encuentro se produce «una mañana al alba hermosa» [v. 65] y el hecho de que se trate de un paraje cercano a aquél, en el que se encuentran

[6] Moreto utiliza estrategias similares de omisión en otras de sus comedias. Por ejemplo, en *El desdén, con el desdén*, el largo parlamento de Carlos en el primer acto [vv. 65-376], en el cual se resumen los acontecimientos sucedidos y el propio Carlos da cuenta de su personalidad y de la de Diana, ralentiza la acción y predispone la atención del público hacia su desarrollo, que irá progresivamente acelerándose a partir del segundo acto, pues Diana no aparece en escena hasta el verso 551.

los dos hermanos, actúa como argumento de autoridad para ponderar la singularidad de la «divina Rosaura» [v. 69] sobre el paisaje escénico que ambienta el diálogo. Los campos semánticos de la descripción son las características antítesis petrarquistas entre nieve y fuego que, a su vez, se sobreponen a una serie de contrastes cromáticos entre azul y blanco, y blanco y verde:

Sobre un cándido cisne, hijo del viento
que a un azul palafrén daba la espalda,
de cuyo curso el leve movimiento
apenas ajó al prado la esmeralda,
corría figurando al pensamiento
que nevaba al correr la verde falda,
pero como era sol, la nieve luego
con una misma acción borraba el fuego [vv. 73-80].

Toda la descripción del pasaje incide en la idea de un movimiento veloz, ya que Rosaura se presenta cazando, aunque:

Todos los tiros acertaba en vano,
pues llegando a sus plantas los despojos,
cuanto murió a los golpes de su mano,
resucitó a las luces de sus ojos [vv. 81-84].

La inesperada presencia de un jabalí hace que el caballo de Rosaura se desboque y se dirija hacia un precipicio, con lo que Sancho acude para salvarla y, al tomarla en brazos, ésta se desmaya. El precipicio geográfico se convierte así en el simbólico abismo de la pasión amorosa recién desencadenada:

sacando la cuchilla y los intentos
al bruto, que se arroja a hacer pedazos,
de un revés sólo le llevé los brazos.
Cayó en los míos sin aliento, activa
Rosaura, pues al pecho abrió otra puerta,
que para herir un alma está más viva
una hermosura cuando está algo muerta.
Mas como suele en risa fugitiva
morir el alba cuando el sol despierta,
saliendo él de sus ojos, rayo a rayo
iba muriendo el alba del desmayo.

Volvió en sí y yo, al contrario, de admirado
tan sin alma quedé sin movimiento,
que parece que viéndome a su lado,
para cobrarse me quitó el aliento [vv. 110-124].

La oftalmía o enfermedad de los ojos ha producido el flujo espiritual entre ambos, pues el desmayo de Rosaura le ha quitado el aliento a Sancho y hace que a continuación éste se muestre turbado y sin saber por qué no le dice su verdadero nombre [vv. 125-126]. Toda la confusión de Sancho se debe a que acaba de somatizar la misma turbación de Rosaura y, puesto que la vista es el vehículo de la belleza,

> se enciende y riega los orificios de las alas, e impulsa la salida de las plumas y llena, a su vez, de amor el alma del amado. Entonces sí que es verdad que ama, pero no sabe qué. Ni sabe qué le pasa, ni expresarlo puede, sino que, como al que se le ha pegado una oftalmía, no acierta a qué atribuirlo y se olvida de que, como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante [*Banquete*, 255d].[7]

Pero no puede olvidarse que Sancho está narrando el encuentro que se ha producido previamente, lo que demuestra que la pasión o movimiento que ha generado la contemplación de Rosaura puede no sólo recrearse con la misma intensidad en ausencia del objeto percibido, sino que los efectos de la imagen continúan siendo devastadores en el amante, tal y como concluye en los últimos versos de su réplica: «Llego a la quinta, tanto ardor creciendo, / muere mi gusto, viven mis temores» [vv. 133-134]. Sobre la rememoración del encuentro amoroso cabe decir que el espacio escénico, fuera de los límites de la sociabilidad de la quinta, determina no sólo la casualidad que lo ha propiciado sino también la intimidad que ha permitido la infusión recíproca de pasiones entre los dos amantes por medio del abrazo.

---

[7] Citamos a partir del estudio de Serés, 1996: 18. Asimismo, la vacilación y el silencio de Sancho remiten también a las clásicas reminiscencias sobre la *topica* del indecible amoroso y la inefabilidad ante la contemplación de la extrema belleza de la dama. Para un análisis en extenso, véase Egido, 1990: 56-84.

* * *

Ostentas, de prodigios coronado,
sepulcro fulminante, monte aleve,
las hazañas del fuego y de la nieve,
y el incendio en los yelos hospedado.
Quevedo

Mientras Sancho le contaba a su hermano García su encuentro con Rosaura, la Infanta estaba peinándose en otro lugar cercano, al margen del río que «ciñe de plata esta quinta» [v. 351]. En términos similares al cuadro planteado con Rosaura, una intrusión inesperada romperá la armonía del paraje ameno. En esta ocasión se trata de un águila, que aparecerá de repente para arrebatarle un volante de oro y nácar [vv. 348-396], por lo que la Infanta prometerá un favor al que se lo devuelva. Ante la promesa, primero su hermano, el Rey de Aragón, y, a continuación, Sancho y García, se adentran en los bosques para conseguir recuperar la prenda de la Infanta. En términos simbólicos, puede decirse que la cacería organizada para capturar al águila equivaldría a una expedición de búsqueda de Rosaura, ya que finalmente ella será la única capaz de abatir al animal, recuperar la prenda y conseguir el favor de la Infanta, quien, al reconocerla como noble, la invitará a la quinta para manifestar su agradecimiento. Partiendo de la tradición emblemática del águila como único animal capaz de mirar directamente al sol, y asentada la belleza solar de Rosaura a partir de la anterior narración de Sancho, las palabras del gracioso Laín, cuando le resume al Rey la huida del *rapante animal* con el volante, parecen confirmar la relación entre el águila y Rosaura, quien antes también resucitaba la naturaleza con la luz de sus ojos [v. 84]:

tan divertida en darles a las flores
barato en desperdicios de colores,
que endenantes allí se vio perdida,
porque quedando sola divertida,
volviendo de repente,
los ojos alargó a mirar la gente;
y al esparcirlos, por que el sol aprenda,
cuanto miró le floreció a la senda,
viendo el camino a flores ya cerrado
volvió y halló florido lo pisado;

con que se halló perdida en un instante,
sin ver senda qué andar para adelante
ni conocer por donde había venido,
porque ya todo lo miró florido [vv. 553-566].

Esta expedición hacia los parajes de Rosaura cumple dos objetivos dramáticos. El primero, de *amplificatio* de la belleza de Rosaura, pues a raíz de su encuentro serán el resto de personajes quienes den testimonio de su hermosura y, en segundo término, su anagnórisis como huérfana del almirante Ramón de Cardona, muerto «entre los moros» [v. 832], que hará que la Infanta disponga su traslado a la quinta. Ambos propósitos se encaminan hacia la socialización del amor y permiten que la acción amorosa se engaste en el marco de la trama principal de competencia entre los dos hermanos, puesto que el final propiciará no sólo el matrimonio entre los dos amantes sino que Sancho se convierta en heredero del reino de Aragón por encima de García.

El primero en partir en busca del águila y topar con Rosaura es el Rey. De este encuentro resulta interesante destacar cómo, dejándose llevar por la belleza del lugar, caerá hechizado y rendido a la contemplación de Rosaura. Las descripciones del paraje se dan primero por exclamaciones:

Sin senda aquí he llegado.
¡Qué hermosa estancia, qué florido prado!
¿Cúya será esta quinta? El edificio
es igual en belleza y artificio [vv. 507-510].

Lo remoto del lugar y su llegada fortuita predisponen a que todo parezca fantasía —«Cuanto miro parece fantasía» [v. 528]; «Parece aquesta quinta la encantada» [v. 578]—. Poco a poco, la descripción irá entrando en detalles:

A este sitio he llegado
admirando lo ameno deste prado.
¡Qué frescas arboledas, fuentes, flores! [vv. 569-571]

El Rey, curioso ante tanta belleza, decide pasar, ya que el jardín está inesperadamente abierto [vv. 573-575] y suena «un armonioso ruido lisonjero» que les previene la entrada [vv. 576-578]. El hecho de que no se den los clásicos impedimentos del jardín cerrado y que, además, suene una música persuasiva, son las razones que explican tanta duda por parte del Rey y que, como Gar-

cilaso ante la aparición de las ninfas en la Égloga III, decida ocultarse para observar mejor la escena:

A no ser cosa
tan fingida las fábulas de Ovidio,
según el sitio envidio
y lo que miro, en él crédito diera
y por Venus en Chipre le tuviera.
Retírate [a Laín, el gracioso], que aquí sin que me vean
verlas podré [vv. 586-592].

El cuadro que contempla, inmerso literal y simbólicamente en el paisaje, se ve superado por la presencia de Rosaura:[8]

¡Qué bella mujer, ya olvido
cuanto he admirado al mirarla!
¡Qué belleza! [vv. 625-627]

De nuevo, la belleza del lugar se convierte en un correlato objetivo de Rosaura, cuya hermosura supera a la del *locus amoenus* y acaba siendo divinizada:

¡Qué bella mujer, Laín!
A estos zagales que ves
preguntar puedes quién es,
mas será algún serafín
que en paraíso tan hermoso
más ha de ser que mujer [vv. 661-666].

La ficción bucólica da paso, con la llegada de los hermanos, al parlamento de presentación de Rosaura [vv. 802-916]. El discurso, con claras reminiscencias al de Segismundo en *La vida es sueño,* por el trasfondo de sus dudas existenciales y por su estructura en correlaciones cuatrimembres a partir de

[8] El decoro impone que toda la escena de contemplación sea en secreto, pues la visión del Rey responde a la inclinación natural de los instintos, como confirma García al decir que fue vencido por los ojos [vv. 747-749]. Por el contrario, Sancho calla, pues «en presencia de quien causa / veneración con los ojos, / son mentiras del respeto / las verdades del oprobio» [vv. 759-762], tal y como impone el código del perfecto amante según las *Leys d'amors*.

los cuatro elementos, explica la razón de habitar en ese entorno tan ameno y apartado, pues el espacio actúa como único confidente posible ante la orfandad de Rosaura:[9]

> Quedé yo sola al arbitrio
> de mis continuos ahogos,
> que de mí en afectos tristes
> se apoderaron, de modo
> que al peligro de mi vida
> pudo ser remedio sólo
> vivir la amena distancia
> deste sitio deleitoso [vv. 835-842].

El reconocimiento de Rosaura propicia que, inclinada ante su brío y hermosura, la Infanta decida brindarle su amistad y que se traslade a palacio [vv. 987-992]. En este cierre de jornada, el reconocimiento social de Rosaura, como hija del almirante Ramón de Cardona, por parte del resto de personajes concluye su caracterización como dama bella y noble.

* * *

> Ir y quedarse y con quedar partirse,
> partir sin alma y ir con alma ajena,
> oír la dulce voz de una sirena
> y no poder del árbol desasirse
>
> Lope de Vega, Soneto 61

Tras el encuentro furtivo entre Rosaura y Sancho, en los valles cercanos a la quinta, la siguiente fase del amor presupone que ya que

> amor es un ánima que vive en dos cuerpos, y el fin suyo es gozar, y este gozo se viene a cumplir cuando de aquellos dos cuerpos se hace uno, en la manera que mejor puede, de tal arte que ya son un cuerpo y una ánima. De aquí vienen los

[9] De forma paralela podrá observarse cómo más adelante Sancho se verá en una situación similar, y cuando una falsa y momentánea anagnórisis le convierta en el huérfano de un jardinero de palacio, mostrará las mismas dudas existenciales, aunque ubicadas en el marco cerrado del jardín [vv. 2112-2295].

> abrazos entre los que bien se quieren, que representan aquesta unión. De aquí también los besos, que no solamente significan grande amor y paz, mas muy enteramente parece que imitan los dos amantes, juntando el spíritu y huelgo del uno con el otro, como si ya con un mismo respirar ambos viviesen.[10]

En esta fase los dos amantes han iniciado una correspondencia física del amor, que permanece en el más estricto secreto social, como pasara antes con la correspondencia espiritual en los inicios de su reconocimiento amoroso. La estrategia escénica para plasmar lo furtivo de su pasión amorosa consiste en ubicarla en el espacio de jardín y al amparo del secreto nocturno. Las escenas tampoco se representan directamente en escena, ya que como ocurriera con el relato de Sancho a García sobre su primer encuentro con Rosaura, se reproducen por medio del diálogo-resumen. En esta ocasión es el gracioso Chapado quien, ante la curiosidad de la Infanta que acaba de interceptar una carta que ha escrito Rosaura y le ha entregado en secreto, decide interrogarle:

Infanta — Ya yo alcanzo tus cuidados.
Chapado — Sí, y yo soy el alcahuete.
Infanta — ¿Vos?
chapado — ¡Y cómo, dél y della!
Infanta — ¿Quién es él?
Chapado — Sancho, pus no
por señas que anoche yo
le metí al jardín con ella.
Infanta — ¿Qué decís?
Chapado — Oiga, ¿y se altera?
Pus no haga ya barahúnda,
que ni ayer jue la segunda
ni antenoche la primera.
Rosaura — ¿Hay tal simpleza?
Chapado — Ya la he,
que llevo un recado ya
para otro tanto quizá.
Sí, todo se lo diré [vv. 1353-1366].

[10] Fragmento que Klaus Reinhardt recupera de una exposición espiritual exhumada del Cantar, atribuida a fray Luis de León, en Serés, 1996: 245.

Se sobreentiende de la conversación que el jardín es, en este caso, un espacio imaginario que por el momento no se recrea en escena, un lugar seguro y confidencial para el encuentro amoroso entre Rosaura y Sancho. El espacio propicia que, a pesar de hallarse en el marco de la quinta, los dos amantes puedan consolidar su pasión en una especie de prolongación de su primer encuentro, donde ajenos a las convenciones sociales puedan conocerse mutuamente. Es el mismo amor que reivindica Fenisa en otra comedia moretiana, *Lo que puede la aprehensión*:

> Porque yo soy de opinión
> que amor perfecto no ha habido
> si no engendrado del trato,
> donde el sujeto se ha visto
> con todas sus condiciones
> y hayan hecho los sentidos
> una información bastante,
> con que proponen que es digno
> de amor a la voluntad,
> y ella entonces, sin peligro
> de hallar cosa que la tuerza,
> se entrega por el aviso.
> Y el amor que desto nace
> es el perfecto y el fino
> y el que sólo con la muerte
> puede llegar al olvido [vv. 205-220].[11]

Tras el descubrimiento de la carta, la Infanta y Rosaura mantienen una conversación privada en la que la primera no tiene ningún reparo en confesar sus celos a Rosaura. Se desarrolla a inicios de este segundo acto una escena paralela a la que en los preliminares del primer acto dramatizaban Sancho y García a propósito de su competencia por el amor de Rosaura. La Infanta expresa sus celos con los mismos argumentos que empleara García respecto a su hermano. Su réplica «Yo le amé antes que le vieras» [v. 1407] calca a la previa de García, cuando exclamaba: «Porque antes yo la miré / y también me he enamorado» [vv. 139-140], pero, más que las concordancias léxicas, nos interesa destacar la idea que subyace en este debate sobre la competencia amorosa. El

[11] Texto de Francisco Domínguez Matito, disponible en www.moretianos.com.

mejor amor es el que encarnan Sancho y Rosaura puesto que surge de una elección libre, simbolizada por la autonomía de movimientos de ambos en un entorno natural abierto y que provocó que se encontraran fortuitamente al ser los únicos que conscientemente eligieron dicho marco de acción, al contrario que el Rey, quien acudió subyugado por la música y la belleza del lugar, o la comitiva que se adentró en las selvas para conseguir la prenda de la Infanta. Esta voluntad de acción predispone a la correspondencia amorosa, tal y como reivindicaba Fenisa en el anterior parlamento, en el que privilegiaba el amor que resulta de la cercanía y que se basa en el verdadero conocimiento mutuo y, por tanto, en el respeto de la voluntad del otro que propicia una metamorfosis del uno en el otro.

De este modo, la discusión entre los dos hermanos en el primer acto giraba en torno al debate entre los tópicos del amar callando y el amor de lejos que defiende García, frente al sincero amor que reclama el consentimiento entre los amantes defendido por Sancho:

García — Pues haz cuenta que lo ha sido,
porque es muy grande mi amor.
Sancho — Antes que es muy poco siento,
pues que le has callado todo.
García — No arguye eso, que él es poco,
sino mucho el sufrimiento.
Sancho — Luego va más adelante
mi amor, pues ya le ha rompido.
García — Serás tú menos sufrido,
mas no serás más amante.
Sancho — Tú en sufrir nada mereces:
nadie ardió sin interés,
luego si lo sufres, es
porque es poco y no padeces.
García — Como mi amor por sí ama,
para sí halla premio en mí.
Sancho — Pues si tú amas para ti,
¿para qué quieres la dama?
García — Yo la aspiro a merecer
en obligarla en amar.
Sancho — No la podrás obligar
con lo que puedes querer.

García Sí podré, mas me ha de dar
el callar premio mayor.
Sancho Luego ya es menos tu amor,
pues más merece el callar [vv. 151-176].

La escena del segundo acto donde la Infanta, celosa, le pide a Rosaura que finja desdén por Sancho se plantea bajo idénticos argumentos, aunque la cordialidad entre ambas hace que ésta haga primar, por encima del amor, su amistad:

Te quiero yo tanto a ti,
que aunque ha de ser más atroz
mi pesar que fuera el tuyo,
hoy con ruego y con razón
he de obligar a mi hermano
a que os despose a los dos.
Mira ahora lo que eliges,
que yo tan bizarra soy
que por ti amarle o dejarle,
cualquiera me está mejor [vv. 1439-1448].

Pero la petición de la Infanta se produce cuando Rosaura y Sancho ya son amantes ajardinados, es decir, cuando ya se ha producido la transformación de los amantes, por lo que la respuesta de Rosaura es leal hacia la Infanta, aunque no puede, en la complicidad de esta amistosa intimidad, mentir ni fingir la fisiología que supone renunciar a su otro yo:

Quered a Sancho, señora,
querelde y piérdale yo;
salga en lágrimas deshecho
de mi humilde corazón
y entre en el vuestro, mas sólo
advertid, pues os le doy,
que si allá con él me véis
no lo tengáis por traición,
que yo por obedeceros
podré sacar con rigor
las dos almas de mi pecho,
pero dividirlas, no [vv. 1459-1470].

que aunque ya Sancho salió
de mi pecho, en él pudieron
quedar reliquias de amor
y ésas saldrán en mi llanto.
Dejadme, pues, llorar hoy,
que si por dárosle todo
apuro ansí el corazón,
lo que lloro es de lealtad,
que de sentimiento, no [vv. 1494-1502].

El llanto de Rosaura con el que dice pretender sofocar el ardor de su amor por Sancho, ya que sus almas no pueden dividirse, es determinante a la hora de diagnosticar el grado de complementariedad entre ambos. Es por ello que Sancho se verá en una situación análoga cuando, por medio de una carta, el Rey le obligue a escribir el nombre del pretendiente que merece ser esposo de la Infanta. Sancho, como tras el primer encuentro con Rosaura, se muestra turbado y sin saber qué decir, aunque en este caso se trata de escribir:

[…] ¡Ay, Rosaura bella!
¿Yo perderte? Es imposible.
Pondré a García, mas fuera
despreciar yo este favor [vv. 1656-1659].

A pesar de que también demuestra su amistad y lealtad con el favor del Rey, sus dudas harán que, en lugar de escribir «Yo no hallo quien la merezca» [v. 1662], sólo acierte a anotar el sujeto, con lo que, involuntariamente, se ha postulado como digno pretendiente. Cuando todo apunta hacia el matrimonio entre la Infanta y Sancho, y mientras Rosaura confiesa en un aparte que sus «congojas / ya dan mortales avisos / a los ojos y a la boca» [vv. 1849-1851], don Gastón saca a la luz otra carta que su hermana la Condesa, la madre de Sancho y García, escribió en secreto antes de morir y que le dio en custodia. En ella la Condesa desvela que Sancho es hijo de un «jardinero humilde de palacio» [vv. 1930-1931]. Esta revelación, con la que se cierra el segundo acto, aborta todos los planes de boda y provoca el destierro de Sancho a los jardines de la quinta, donde deberá desempeñar el mismo oficio vil de su padre.

* * *

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, y partir con alma ajena

Lope de Vega, Soneto 61

Si el primer destierro le condujo a Navarra y propició que a su regreso se encontrara con Rosaura en las selvas, este segundo le conducirá a los jardines en los que antes había disfrutado en secreto de su compañía. En esta ocasión, la privacidad del espacio ajardinado se sustituye por la vergüenza que deberá sufrir por exponer públicamente su deshonroso origen y, además, mostrarse, trabajando. Como sentencia el vengativo García al principio de este tercer acto:

y porque todos lo crean,
en este mismo jardín
de palacio, el tosco oficio
de tu padre has de tener,
por que Aragón pueda ver
de tus bajezas indicio.
Sepan, pues, todos quién es
viendo con grosera mano
labrar la tierra al que ufano
ponerla quiso a sus pies [vv. 2050-2059].

Las palabras de García otorgan a dicho espacio escénico un especial valor dramático, puesto que se convierte en un símbolo visible de la nueva condición del personaje socialmente degradado. El jardín pasa a ser ahora un espacio de reflexión, en el que Sancho expone las dudas que le plantea su nueva naturaleza:

Pero si en mi fantasía
sueño mi grandeza fue,
y cuanto vi, cuanto hablé,
soñó la desdicha mía,
no es mucho ahora llorar,
que en el común suceder
siempre el sueño del placer

en despertando es pesar.
Mas qué digo, ¿yo, villano?
¿yo, humilde? Yo me confundo,
¿mi valor no sabe el mundo
contra el odio de mi hermano?
¿el vulgo no le desmiente? [vv. 2076-2088]

Tras otro monólogo en la misma línea de reflexión existencial [vv. 2168-2183], las preguntas retóricas con las que se cierra su primera intervención marcarán el rumbo dramático del desenlace. Los únicos personajes que no dudan acerca de su valor —Rosaura y el que nunca ha dejado de ser su padre—[12] serán los que, como él, lloren y acudan al jardín para que con la ayuda del vulgo lleguen a demostrar la falsedad de dichas acusaciones. La primera, Rosaura que acude como «fresca rosa entre oloroso / ramillete de retamas» [vv. 2202-2203], y, gracias a Chapado sabemos que, como Sancho, también lloró:

lágrimas, que pude verlas,
lloró por ti pescudando
y me encitó más llorando,
porque la estaba de perlas [vv. 2208-2211].

Los comentarios del gracioso dan pie a la salida de Rosaura, que confiesa regresar al jardín con la nostalgia de ser el lugar donde ambos disfrutaron antes de su amor, razón por la cual se sobreentiende que las «flores bellas» podrán consolarle de su «dolor», de entre las que previamente Chapado ha dejado claro que ella es la «fresca rosa» [v. 2202] que sobresale:

Buscando a Sancho, mi amor
desta traición lastimado,
todo el jardín ha mirado
por consolar su dolor;
con mil ansias el deseo
me trae aquí a darle cuenta
de lo que su padre intenta

[12] «Sancho ¿Qué es esto, señor, tú lloras? / Conde No, sino que el corazón / viéndote al pecho llegar, / para aliviar sus enojos / piensa que quieres entrar / y para darte lugar, / se sale todo a los ojos» [vv. 2520-2526].

en su dicha y no le veo.
¿Dónde estará, flores bellas? [vv. 2220-2228]

Voluntariamente acude al jardín, a pesar de los impedimentos sociales que supone la nueva naturaleza de Sancho, simbolizados en los *guardas* de que *está cercado* el jardín [v. 2419]. La voluntad tiene un papel fundamental, pues, como sostiene Tirso de Molina en *El amor médico*:

La voluntad, que del alma
es potencia noble y libre,
viendo espiritualizada
la imagen con que la sirven,
produce luego el amor,
sin que los astros lo obliguen.[13]

Rosaura asume que actúa conducida por el deseo de consolarle, puesto que también su amor está lastimado por la traición a Sancho. La metamorfosis es, en este momento, absoluta, puesto que prevalecen las leyes de la naturaleza, lo cual se manifiesta en la coincidencia de los dos amantes, reunidos de nuevo en el jardín. Como apunta el comendador Escrivá, «Yo con vos, y vos sin mí, / yo con vos partiendo», en la tradición de la lírica de cancionero, y como confirma Fray Luis de Granada, aunque hablando de la Eucaristía:

> Quería otrosí aquel esposo dulcísimo ausentarse de su esposa, y como el amor no sufre división ni ausencia del amado, quería de tal manera partirse, que del todo no se partiese, y de tal manera irse, que también se quedase. Pues como ni a Él convenía quedarse, ni la esposa podía con Él entonces irse, diose medio para que aunque Él se fuese y ella quedase, nunca jamás entre sí se partiesen. Pues para esto ordenó este divino Sacramento.[14]

Aunque el comentario es para explicar el sacramento eucarístico, en este caso nos sirve para exponer cómo el jardín se convierte en el espacio simbólico que permite la pervivencia natural de su amor, primero favoreciendo su correspondencia privada y, ante la ausencia de uno de los amantes, ejerciendo de correlato objetivo del sentimiento y reconfortándoles por la pérdida. Por ese

---

[13] *El amor médico*, citado por Serés, 1996: 335.

[14] *Libro de la oración y la meditación*, en *Obras*, ed. Justo Cuervo, p. 28 [Serés, 1996: 314].

motivo Sancho duda de su propia identidad, ya que la inesperada peripecia le ha precipitado a una escala social en la que es imposible su amor por Rosaura, su otro yo, y, del mismo modo, Rosaura acude al jardín para recomponer su propio amor lastimado. La privacidad del jardín cerrado no impide que el reconocimiento de los amantes proyecte la injusticia social que los ha separado cuando, al reencontrarse, Sancho reelabore los mismos términos de elogio a la belleza esencial de Rosaura bajo la óptica del honor público:

> Voyme, pues, porque es tan rara,
> tan pura vuestra belleza,
> que estoy viendo mi bajeza
> al cristal de vuestra cara [vv. 2292-2295].

Ante su amago por irse, Rosaura le persuade de que se quede[15] y retoma su conversación hacia la fisiología del amor:

> SANCHO No ansí vuestra luz me afrente,
> señora. No he de atenderos
> que estoy corrido de veros,
> perdonad.
> ROSAURA Sancho, detente,
> que vencida del dolor
> no será exceso que salga
> a la boca el alma en fuego,
> si está a los ojos en agua.
> Un puñal, un trueno, un rayo
> son tus humildes palabras,
> que me han traspasado el pecho
> por donde el amor se exhala.
> Yo te quiero, Sancho [vv. 2300-2312].

Tras la afrenta social que ha supuesto la falsa anagnórisis de Sancho como personaje humilde y antes del reconocimiento definitivo que restituirá su

[15] Rosaura en este marco de naturaleza, aunque se trate del jardín, desempeña el mismo papel activo que en las selvas, donde aparecía cazando y donde alcanzó el refugio. En este caso, además de ser ella quien acuda a Sancho salvando la vigilancia de los guardias que cercan el jardín, le animará a que se reestablezca el honor de ambos: «¿Qué dices, Sancho? ¿qué dices? / No me enternezcas el alma. / ¿Tú, tosco? ¿villano, tú? / Pese a la desconfianza, / ¿quién eres, di? Y que has de ser, / desvanecida esta infamia, / mi esposo a pesar del mundo» [vv. 2342-2348].

nobleza como hijo de los condes, y que conducirá al previsible final feliz con el matrimonio con Rosaura, el jardín desempeña una nueva función simbólica. Además de erigirse como espacio de intimidad amorosa, lugar de reflexión y correlato objetivo de la hermosura de la dama, adquiere ahora una proyección social, ya que a partir de este momento toda la acción se resuelve en el jardín (a excepción del cuadro final en el que se dispone el desenlace matrimonial). Desde el cuadro inicial en el que Rosaura aparecía como «Diana cazadora y Venus destas selvas», ha sido ella quien voluntariamente ha tomado la iniciativa en el cortejo amoroso, un aspecto igualmente visible en la redacción de las cartas entregadas al gracioso-alcahuete y en sus visitas al galán jardinero. La novedad, en este tramo final del tercer acto, cuando se representa por primera vez en escena la declaración amorosa entre sus dos protagonistas, reside en que con anterioridad todos sus encuentros fueron implícitos y relatados por otros personajes. Es ahora, de acuerdo a la transformación de los amantes que hemos venido apuntando en su fisiología y según un recorrido espacial entre las selvas de la quinta y el jardín, cuando la iniciativa de Rosaura propicia, en un nuevo paralelismo especular, el que Sancho se contagie de la determinación de su dama, abandone sus dudas y recuerdos del jardín amoroso y tome la iniciativa en la trama de honor para poder restituir su posición social. Sólo así, transformado por el coraje de la protagonista femenina, podrá ser posible el desenlace amoroso y su final feliz en matrimonio.

Bibliografía

Bruerton, Courtney, «The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, vol. 12, núm. 2 (1944), pp. 89-151.

Calvo Poyato, José, *Juan José de Austria*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002.

Egido, Aurora, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84.

González Cañal, Rafael, «El espacio escénico en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla», en *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro: Actas del II Curso sobre Teoria y Práctica del Teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre 2004)*, eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 169-199.

Lobato, María Luisa, «"Jardín cerrado, fuente sellada": espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las XXIII Jornadas de*

Teatro del Siglo de Oro (Almería, 16-19 marzo 2006), eds. Antonio Serrano, *et al.,* Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, en prensa.
Moreto y Cabaña, Agustín, *El desdén, con el desdén*, ed. William F. King, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996.
—, *El desdén con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.
Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
Zugasti, Miguel, «El jardín, espacio del amor», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 583-619.

La estafa amorosa en los entremeses de Agustín Moreto

Héctor Brioso Santos
Universidad de Alcalá de Henares

Para Klaus Wagner, in memoriam

La voz *estafa* tiene importantes implicaciones en el lenguaje de la literatura del Siglo de Oro. Repasemos el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias: «*Estafar*. Vale estafar a uno, engañarle, porque no ha guardado ley ni hecho su oficio rectamente, fiándose el otro dél, especialmente cuando por engaño le ha sacado su dinero». *Autoridades* la define como un «engaño hecho con malicia, sobre materia de dinero u cosa de precio y estimación; y en la realidad hurto con máscara de empréstido u con otro color y pretexto», y aduce ejemplos de Quevedo y de la *Conservación de monarquías* de Fernández de Navarrete. *Estafar* es entonces «Pedir y sacar dineros o cosa de valor y precio, con artificio y engaño, debaxo de algún pretexto, motivo u color: como emprestido, etc.».[1]

En el *Léxico del marginalismo* de Alonso Hernández leemos que *estafa* denota una variedad de sentidos: «ladrón», «relación sexual con una prostituta», «trato carnal», «lo que el ladrón da al rufián» (también en *Autoridades*), «rufián» y «prostituta» [Alonso Hernández, 1977]. En cambio, *estafador* es término de germanía que define al que roba a un ladrón, como se registra en el *Guzmán de Alfarache* [1998: 2ª, II, 4] y en el *Léxico* de Alonso Hernández, que explica:

[1] Curiosamente, el *Léxico* de Alonso Hernández, 1979, no cita como autoridad la novela de Alonso de Castillo Solórzano *Las harpías en Madrid, y coche de las estafas* (1631), muy característica, y de la que después hablaré brevemente. En adelante, insertaré en el cuerpo del texto, entre corchetes, las referencias a obras citadas de forma reiterada y en especial a la edición de los entremeses de Moreto, 2003, por la que cito sus textos.

«rufián que quita algo al ladrón». Y no olvidemos que *estafar* es también «golpear» y *estafeta* «prostituta».

La burla, equivalente parcial de la estafa, es un concepto y una función bien conocidos por los especialistas en el teatro breve y los siglodeoristas en general.[2] Tiene en común con la estafa el engaño, como atestigua Covarrubias —*burla*: «La acción que se hace con alguno, o la palabra que se le dice, con la cual se le procura engañar»—, que añade además un ejemplo de una frase de *El mundo por de dentro* de Quevedo en la que *estafa* y *burla* aparecen juntas: «Amistad llaman al amancebamiento, trato a la usura, burla a la estafa» [Quevedo, 1991: 281]. Ese pasaje quevediano nos indica que burlar es menos grave que estafar, según la escala del gran satírico, lo que quizás puede en parte achacarse a los otros sentidos de *burla*, aducidos por *Autoridades*: «acción, ademán, o palabras con que se hace irrisión y mofa de alguno» y «cosa que es de poca entidad o valor»; aunque la *burla pesada* equivalga a «la que es perjudicial, y con daño de la persona a quien se hace».[3] También interesan *burlar,* «hacer con alguno alguna acción, u decirle algunas palabras, para que dé crédito a alguna cosa, de la qual se siga engaño»; «significa también engañar a alguno, o frustrarle sus designios» y «reírse de alguno con algún modo de desprecio»; además de *burlador*, o sea, «la persona que burla de otro, o se burla de otro, o le engaña, o frustra sus intentos». Sin adentrarnos en el problema de las burlas donjuanescas, Alonso de Castillo Solórzano narra —sin definirlas— las cuatro estafas de sus heroínas de *Las harpías en Madrid*.[4]

La estafa o, más en general, la burla eran los mecanismos tradicionales del entremés, aunque también se empleaban en las novelas cortas, cortesanas o cervantinas del XVII. Es constante en los entremeses de Moreto, como el matrimonio cómico, los temas de la valentía, la brujería, la sátira contra los puntos de honor, etc. Nuestro dramaturgo sigue a los demás entremesistas en su uso de la palabra *burla*, como en su pieza breve titulada *La burla de Pantoja y el*

---

[2] *Cfr.* el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, bajo *burla* indica: «La burla es el motivo básico de la literatura de los Siglos de Oro, sea cual sea el género al que nos asomemos». El autor de la entrada, Huerta Calvo, la vincula con la risa y distingue las pesadas y chocarreras de las ingeniosas. Señala que las llamadas «burlas de engaños» son propias de villanos y que lo propio del entremés son las burlas pesadas.

[3] Pueden contrastarse estas definiciones con las mucho más superficiales que ofrece Covarrubias en su *Tesoro*, sólo atento a la idea del donaire, esto es, a la comicidad verbal.

[4] El editor de esa novelita, Jauralde Pou, sólo comenta el uso de esa palabra para definir los capítulos o partes, no su sentido [1983: 68, n. 45].

doctor, aunque quizás entendiera que *burla* era más grave que *travesura*, pues la comedia de la que extraía el episodio de su entremés, según ha observado Lobato, se titulaba precisamente *Las travesuras de Pantoja* [2003a: II, 336].

La burla ha llegado a ser considerada una categoría dentro del teatro breve. Bergman ha distinguido, así, de un modo algo equívoco los entremeses «de engaño (practicado para sacar algún provecho) y la burla (sin otra finalidad que reírse a costa ajena)» [1984: 14]. Y añade que «la burla es quizás el tema predilecto del entremés, motivo central de algunos y accesorio en casi todos» [1984: 15]. Esta idea la corroboran Rodríguez Cuadros y Tordera [1982: 17]. Huerta Calvo, en su entrada del *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* sobre la burla teatral, distingue entre los personajes activos de la burla y los pasivos, señalando que los primeros son inteligentes y los segundos ignorantes. Indica que la finalidad de esa «especie de juego» es obtener comida y dinero o entretenimiento. Finalmente, el marbete crítico de *entremés de burlas* es corriente,[5] y la citada Lobato señala sobre Moreto que «la mayoría de su teatro breve incide en la burla de algún personaje que representa un tipo fuera del orden social o moral» y añade varios ejemplos moretianos [2003b: 1204]. Más recientemente, en otro lugar, ha definido la obra breve como una pieza «que presentaba ante los receptores una historia trabada de burladores y burlados, donde quien terminaba burlado en la mayoría de los casos era un individuo o un conjunto de ellos que se alejaba del comportamiento social reglado» [2006: 275-276].

Los mismos personajes del entremés demuestran la importancia de la burla con su uso de esa palabra y de otras como *traza, industria, maña, remedio*, etc., que son sus sinónimos parciales o simplemente refuerzan la idea del artificio o truco para lograr algo por medios ingeniosos.[6] La alusión a un *engaño* es frecuente en la obra breve de Moreto [*Aguador*, II, 540]. Y, cuando procede, los personajes aluden a una *venganza* [*Aguador*, II, 539] o a

---

5 Pensemos en la clasificación de los entremeses que hace Bergman en los de enredo o burla, los de carácter y los de costumbres [1984: 13-14].

6 Recordemos alguna frase de la jornada segunda de *El lindo don Diego*, en boca de Mosquito: «lo que yo he de trazar»; «deseando tu sosiego, / hallé el medio»; «si trazamos que en él cuaje / esta esperanza»; «la industria está conseguida / […] con mi maña». Usa también voces y expresiones como *empresa, embuste, enredo, huevo de Juanelo* y otras para aludir a su burla o, más propiamente, estafa, de presentar al figurón a una falsa condesa que es una criada para que se encapriche de ella [Moreto, 1988: 82-83]. Aunque quizás lo más curioso sea cuando anima a su señor diciéndole: «No desesperes, señor, / que en esto hay medio y remedio / y taramedio y todo» [81].

un castigo [*Aguador*, II, 549], mientras que una burla menor es una *chanza* o una «graciosa burla» [*La bota,* II, 689]. El valor de la estafa amorosa es tan claro para ese entremesista que incluso uno de sus personajes más inefables se llama precisamente doña Estafa (en el *Entremés del aguador*, de hacia 1661) y la burla consistirá, en esa piececilla, como veremos, en estafar justamente a esa mujer pretenciosa.

Es sabido que el entremés y los llamados géneros menores o breves ofrecían a sus espectadores una visión nítida del plano inferior del teatro: personajes de niveles sociales populares, lenguaje bajo, peripecias burlescas y groseras. Menos evidente es la necesidad de superar las definiciones del género fundadas en características exteriores —temas, tipos, *figuras*…— y hasta costumbristas o impresionistas, para llegar a un nivel funcional y de fondo. Ya Bergman lo intuyó al hablar de «aspectos formularios del entremés» en su introducción al *Ramillete de entremeses* [1984: 34] y Asensio señaló el peligro de confundir el género con un cauce realista, verista o naturalista [1971: 32].

Así también, de forma más decidida, Lobato ha establecido un método de análisis de esas obras cortas basado en unas *funciones* —en un sentido similar al que da Vladimir Propp a ese término— que se caracterizan por tener un «papel constitutivo fundamental» en la composición entremesil y por ser limitadas en número [Lobato, 2003a: I, 38].[7] Cada una de ellas será, así pues, «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» [Lobato, 2003a: I, 43]. Nuestra estudiosa las define como parte de una «morfología funcional permanente tras la variedad de tipos» [Lobato, 2003a: I, 43], al estilo de la de Propp. Esas funciones son las que explican el aspecto mecánico o mecanizado de muchas piezas.[8]

Analiza entonces el núcleo central de los entremeses, que son los de burlas, y afirma sobre ellos: «todos los entremeses de burlas pertenecen al mismo tipo en lo relativo a su estructura, y éste parece un aspecto lo suficientemente sólido como para constituir una unidad objeto de investigación» [Lobato, 2006: 275]. Justamente, y con toda razón, establece que los restantes de Moreto son menos numerosos y de circunstancias, lo que los aleja del prototipo habitual de estas piezas breves. Frente al total, los de burlas resultan ser nada menos que tres

---

[7] También véase Lobato, 2006, ya mencionado.

[8] Ver Lobato, 2006: 275. Habla ahí la estudiosa de «personajes-tipo», de una «fuerte mecanización sobre la que reposa en buena parte el efecto cómico de estas piezas» y de una «relativa unidad de sus acciones y de sus funciones».

cuartas partes de las veinticinco obritas del dramaturgo [Lobato, 2003a: I, 42], algo que seguramente podría confirmarse con el corpus de otros autores del XVII.

Los engaños y burlas abundan en el vasto corpus entremesil, por lo que una larga enumeración de ellos nos conduciría a multiplicar innecesariamente los entes. Por tanto, el acertado método de Lobato no discrimina, como es lógico, entre las burlas amorosas y las demás burlas, lo que nos impone la necesidad de establecer en este punto unas mínimas pautas de trabajo.

Así las cosas, cabe pensar que dentro de esas piezas de burlas debe existir un grupo de entremeses centrados en la burla o estafa amorosa. No olvidemos que Huerta Calvo ya ha señalado recientemente que en el género sobresalen las burlas dedicadas a la vida conyugal, «con el consabido triángulo formado por el marido vejete, la mujer malmaridada y el amante sacristán», con final en palos o con música y baile.[9] Y ese tema amoroso está sujeto naturalmente a las exigencias de degradación cómica del género menor, lo que implica el mecanismo de la burla.

Entiendo entonces, a los efectos de este reducido estudio, que el asunto del amor tiene varias vertientes incluso en los escuetos entremeses. Repasemos lo escrito por Lobato:

> La sucesión de las diferentes funciones que se han indicado organiza un todo estructural en el que, partiendo de una situación inicial de desviación o ruptura de la norma social, se desarrolla un proceso combinatorio que llevará a la restauración final de la misma, aunque ese proceso requiera métodos expeditivos de burla o de castigo para hacer entrar en razón a quien se alejó del orden establecido y aceptado por la mayoría [Lobato, 2003a: I, 59].

Esa secuencia de desviación y restauración, aplicada al tema erótico, implica más de una variante argumental: adulterio y castigo, exceso de libertad y castigo, exceso de vigilancia y castigo, etc. Una clave del esquema parece ser la variable *libertad/represión*, que puede aplicarse en distintos grados a hombres y mujeres [Lobato, 2006: 281-283].

Propongo como hipótesis de trabajo provisional que el tipo de estafa que nos interesa exigiría los siguientes componentes: un *agente* y un *paciente*, que pueden ser en ambos casos hombres o mujeres; un engaño ingenioso —con varias posibilidades (engaño visual, verbal, escenificado…)— del paciente por

[9] En el *Diccionario de la comedia*, 2002.

el agente; y un provecho socio-económico, erótico o de revancha para este último.[10]

El matrimonio no suele ser la finalidad, el beneficio en sí de la estafa, sino un medio para lograr el provecho: hombres y mujeres se casan para progresar económicamente antes que movidos por el amor (aunque estos extremos no suelen quedar demasiado claros en un género con muy escaso desarrollo psicológico). Con todo, el dato del casorio parece ser central en estas piezas, puesto que es la clave del beneficio, de la promoción social o de la mejora económica. Esta complejidad y este desplazamiento separan a los entremeses de estafa amorosa de aquellos que meramente tratan burlas más comunes: robos de meriendas, palizas, etc. Por último, en la estafa pueden participar uno o más ayudantes, que colaboran con el agente, y los estafados pueden también ser más de uno.

Si restringimos entonces la estafa amorosa al engaño complejo con fines socioeconómicos y obrado por vía matrimonial, nos quedaríamos con sólo tres piezas de nuestro entremesista:

— La hija de un letrado es raptada y se casa con su raptor (un criado) mientras el padre es distraído por un cómplice (el amo) con un discurso absurdo (*Entremés de la burla de Pantoja y el doctor*).
— Una mujer mísera que desea casarse engaña a un bobo rico haciéndole creer que ya están casados los dos (*Entremés de la Mariquita*).
— Una mujer vana y soberbia en busca de marido noble termina por casarse con un aguador con deudas que se ha hecho pasar por un mariscal francés (*Entremés del aguador*).[11]

Mientras que otros casos quedarían al margen de la estafa propiamente dicha y serían ejemplos de burla a secas, con acciones más elementales y toscas o, al menos, carentes de alguno de los elementos que he señalado arriba:

— Una mujer con muchos amantes que desea ser libre (*Entremés del hijo de vecino*) es sometida a golpes por su amante más pobre.
— Un vejete es burlado por su criada Perendeca y golpea después a los amantes de ésta (*Entremés de la Perendeca*).

[10] Ver Lobato [2006: 283], donde esta autora habla de un «beneficio».

[11] Sigo el procedimiento marcado por Lobato en sus dos análisis de la burla en Moreto, ya citados, y en su trabajo de 2006. En ese último artículo selecciona 35 piezas breves de burlas calderonianas, que representan, según ella, un 85,37 % del total de su producción corta [2006: 277] y consigna varios argumentos no muy distintos de los trazados por Moreto en nuestras tres obritas [*cfr*. 282].

En *El hijo de vecino* no hay ni matrimonio ni beneficio tangible para el protagonista, e incluso la burla es tan elemental como unas bofetadas a una mujer soberbia; y en *La Perendeca* todo se reduce a otra burla simple y sin boda.

Habría que anotar también algunas otras piezas con engaños y adulterios, como el gracioso *Entremés de doña Esquina*, que sólo presenta la situación de un galán engañado con mentiras por su amante, que tiene otras relaciones. En esa pieza la burla se reduce al mínimo, sin más desarrollo: mentiras, infidelidad y cuernos. Otras presentan a esposas infieles (*Entremés de los galanes, Entremés de los cuatro galanes, Entremés del cortacaras*), pero no contienen propiamente estafas, sino en todo caso burlas menores contra el marido cornudo que desea vengarse por medios violentos.

El *Entremés el retrato vivo*, obra maestra de Moreto y caso muy curioso, nos presenta a un marido celoso que es burlado por su esposa y sus galanes haciéndole creer que forma parte de un cuadro y reduciéndolo así a la inmovilidad. Esta pieza tiene el interés de que en ella la burla es bastante sofisticada, pero no podemos considerarla estafa amorosa, ya que ni hay matrimonio ni hay provecho.

En el *Entremés del hambriento*, unas mujeres pidonas que roban comida a un estudiante son a su vez robadas al final de la pieza, pero, aunque haya una ganancia alimenticia, el motivo matrimonial no sale a relucir. El *Entremés de la bota* encierra, a su vez, tres breves ardides de dos mujeres y un pícaro para obtener o esconder vino con engaños de dos galanes, lo que implica dos escuetas burlas a un portugués enamoradizo y a un castellano que atiende a una falsa desmayada. La farsa final implica que las hembras fingen un parto y son descubiertas por los dos hombres.

Por lo demás, la burla puede desarrollarse en forma encadenada y recíproca, como en el *Entremés del hambriento* o en el *Entremés de la bota*. En el *Entremés del reloj y los órganos* dos mujeres engañan a unos regidores haciéndose pasar por sacristanes.

Pero, en realidad, si retenemos únicamente la idea de la estafa como equivalente de «hurto con engaños», entonces habremos de deducir que, en los tres casos principales expuestos (cuyos títulos abrevio desde ahora en *Pantoja, Mariquita, Aguador*), la estafa conlleva el matrimonio, pues puede plantearse el esquema según dos secuencias posibles: *estafa* > *matrimonio* o *matrimonio* > *estafa*. En el primer ejemplo, *Pantoja*, un caso límite, la burla es una mera distracción del padre para robar a la hija. En *Mariquita*, la estafa conduce a la

boda y en *Aguador* el matrimonio es en sí una estafa porque los términos del enlace constituían un engaño y se basaban en información falsa.

Llama la atención que los tres ejemplos nos ofrezcan un esquema similar de otras tantas jóvenes que desean casarse y que terminan por hacerlo en matrimonios desiguales, por un lado o por otro: el marido de *Pantoja* es un criado, mientras que ella es hija de un letrado; el supuesto consorte de *Mariquita* es, aunque bobo, el sobrino bien situado de un vejete doctor —se le propone un casamiento con la hija de un herrero— y ella una pobre de solemnidad; el de *Aguador* es un ganapán y ella una cortesana con muchos humos y dinero. Aunque predominan los casos de los novios pobres, resalta también la situación del bobo de *Mariquita*, que, aunque de buena familia y adinerado, es tonto de remate. Ya lo dice la propia Mariquita a sus dos cómplices de la funesta e inexistente boda con Lorenzo:[12]

> Ya conocéis la bestiaza
> del sobrino del dotor,
> que es más simple que Juan Rana;
> y al paso que es simple, es rico,
> pues si mi industria le agarra
> por marido, he de quedar
> la más bien acomodada
> mujer que hay en todo el mundo [II, 523].

En realidad, la estupidez, aliada siempre del argumento del género breve y encarnada por el bobo, es común al personaje de *Mariquita* y del *Entremés del retrato vivo,* aunque tiene distintas consecuencias en cada uno de los argumentos. La bobería es importante porque va unida a la credulidad, esencial en tres casos, *Aguador*, *Mariquita* y en el *Entremés del retrato*, mientras que *Pantoja* presenta una situación algo distinta: el letrado es embaucado por un discurso carente de significación, embarullado e inventado por su contertulio para ayudar a su cómplice. Quizás no sea tonto del todo, pero oficia como tal, ya que escucha a un conocido y no se percata del rapto que sucede a sus espaldas. En suma, todos los engañados son persuadidos de algo o distraídos por unos astutos artífices de la estafa. En los tres entremeses que conducen a bodas éstas se asocian inevitablemente con un engaño verbal y con un discurso mendaz: en *Mariquita* el tonto es convencido de que ya está casado, en *Aguador* la cortesana

---

[12] Cito por la edición de Lobato, 2003a.

de que su pretendiente es un mariscal francés y en *Pantoja* al letrado le hacen creer que hay un complicado pleito que requiere su consejo.

Es más: en esas piezas siempre los engañados están predispuestos a serlo, puesto que dos de ellos creen ser mejores de lo que son (el letrado y la cortesana) y el tercero es un simple sin inteligencia alguna (*Pantoja*). En ellos se da una predisposición especial: el tonto de *Mariquita* es avisado por su tío de que no se deje engañar por las «dos mil novias» que se le ofrecerán y él afirma que «no so para casado» [II, 524] y que «yo me he de casar por mi capricho» [II, 525]; por su parte, la dama de *Aguador* está tan ensoberbecida que se describe su mal como «locura» [II, 539] y que no ve el engaño en el que cae, y el letrado de *Pantoja* es enredado con un caso de su profesión como si fuese un infalible oráculo, a base de zalamerías.

En todas las piezas, el matrimonio, real o fingido, se celebra a pesar de que existen indicios de que las novias no son doncellas: Quiteria puede parir, ya casada, pero sin haber dormido con su supuesto esposo, «tres hijos de repente» [*Mariquita*, II, 529], un detalle revelador que recuerda al *Entremés primero de Bárbara* de Quevedo;[13] la hija del letrado ya ha sido gozada por dos hombres (*Pantoja*), y la protagonista de *Aguador*, que se llama doña Estafa, anduvo por las «tabernillas de Parla» [II, 538] y echa de su casa a dos amantes empobrecidos al comienzo de la obrita. Si Alonso Hernández señalaba que la estafa podía ser la relación sexual con una prostituta, la prostituta misma o simplemente el trato carnal, tiene sentido que en nuestras piezas interpretemos así estos matrimonios tan poco canónicos, como meras transacciones sexuales para obtener un provecho ulterior. Sus protagonistas femeninas, en realidad, no distan mucho de ser prostitutas, que es otro sentido de la voz *estafa*. Tampoco andamos lejos de la definición germanesca en la que coinciden varias de las fuentes que señalé al comienzo de estas páginas —el doble robo: «lo que el ladrón da al rufián» o «lo que se roba a un ladrón»—, porque doña Estafa es una *estafadora estafada*, una buscona a la que un aguador rufián y lacayo chasqueará, sonsacará y saqueará al final de la pieza.[14] Por tanto, después de

---

13 Publicado por Asensio, 1971: 338-352. En la página 340 leemos que la protagonista le dice a Hartacho: «Y porque bea lo que e hecho en este mes de ausencia, sepa que me e hecho preñada y he parido, y está viua la criatura y aquí en casa».

14 La secuencia se asemeja a la conocida burla del *perro muerto*, aunque no es exactamente igual: *dar perro* a una prostituta era irse sin pagar sus servicios, como atestiguan diversas fuentes (*Autoridades* lo interpreta de modo general: «engaño u daño que se padece en algún ajuste o contrato»). En el texto, en cambio, se usa otra expresión que alude a otra burla, la de la *señoría*

que ella haya despojado a otros dos galanes, será a su vez despojada por un mal marido cargado de deudas; y, tras haber desvelado a sus amantes y su criada sus ínfulas de gran señora, acaba desposada con un ganapán que la había servido poco antes a ella misma, en una peripecia casi folclórica. El esquema de la revancha es claramente expuesto en la pregunta que sobre ella hace don Maula a don Desperdicio en ese entremés:

> ¿Queréis vos ver castigada
> su vanidad, y el dinero
> que os ha estafado en las garras?

Esa venganza o castigo se convierte en el verdadero beneficio de toda la operación para sus instigadores, aunque el aguador, pobre y endeudado, pueda salir adelante a costa de doña Estafa: ése es el doble provecho de una acción conjunta de tres personajes. Y el provecho —una promoción socio-económica— que ella confiaba en obtener con la boda se convierte en una pérdida por la ironía de la pieza.

Así, pues, las hembras protagonistas de estas obritas no son ajenas al oficio más viejo del mundo y sus amantes no son mejores que ellas. La imagen de la mujer es en general la tópica de una «polilla de las haciendas»: Mariquita está sin blanca y doña Estafa ha arruinado a don Desperdicio [II, 538], aunque también el aguador tiene sus propias deudas, acaso inducidas por la democracia entremesil, que iguala a todos por abajo. El matrimonio parece ser entonces un negocio gravoso o poco rentable, expuesto a engaños y trapacerías. Está asociado indisolublemente con el patrimonio (*Mariquita*) o con la supuesta nobleza (*Aguador*). Todos parecen esperar beneficios tangibles de una boda, que es vista como una ocasión de ascenso económico o social, siempre a expensas de otro.

Dentro de esa general degradación burlesca, tiene un papel esencial la perversión de las emociones y las expresiones del amor fino de la comedia, de la

---

italiana («Don Desperdicio Vive Dios que hemos de hacelle / la señoría italiana» [II, 540]), que cabría interpretar de dos formas: la señoría italiana sería una señoría devaluada (según muestra un pasaje de *Los sueños* de Quevedo y la nota de su editor moderno [1991: 277-278, n. 32]; o equivaldría a una humillación de la dama vanidosa (*señoría*) al modo italiano, esto es, por medio de una sodomización figurada (*italiana*), según un sentido malicioso, anti-italiano y homófobo de esta última palabra frecuente en ciertos textos satíricos del Siglo de Oro [*cfr.* Quevedo, 1991: 161 y n.]. Sólo falta saber si la señoría tiene un doble sentido político corroborado por *Autoridades*: la Señoría de Venecia, la de Génova, etc.

que el entremés es habitualmente un remedo. Así, las peripecias entremesiles muestran a galanes bajos en pleno desempeño de sus también bajas pasiones. Las damas, degradadas en busconas y cortesanas vulgares, mujeres buscavidas, pidonas y arpías de vida fácil, se precian de cambiar de galán, de recibir regalos o de aprovecharse de los hombres, vendiéndoles o alquilándoles sus cuerpos sin pudor. En gran medida, se trata de un mundo materialista, grosero y en definitiva insolidario, afín al de la novela picaresca y otras manifestaciones literarias estudiadas por Maravall, hace hoy dos décadas, en su magna obra *La literatura picaresca desde la historia social* (1986).[15]

Esa relación conflictiva entre los sexos es pregonada ya por Marica y Perendeca en el entremés que lleva por nombre el de esta última. Y es ella quien resume la cuestión con palabras que no pueden ser más gráficas: «Es pedirme que te quiera / machacar en hierro frío» [II, 284]. Pero también explican sus métodos; habla primero Marica, envidiosa del éxito de su amiga y cómplice:

> Malhaya la vida mía,
> si te envidio, Perendeca,
> cuando veo que a tu miel
> tantas moscas se te pegan,
> porque son como barquillos
> los mocitos sin hacienda,
> que entretienen y no hartan
> y al primer toque se quiebran [II, 283].

Mientras que su amiga, la Perendeca, tiene aun menos remilgos a la hora de declarar sus intenciones a sus mismos amantes, incluso burlándose al mismo tiempo de sus oficios. Al barbero le dice esto:

> ¿Qué me quieres, barberito,
> que todas somos barberas,
> pues de la vena del arca
> sangramos por excelencia?
> En no dejándoles sangre,
> pedimos aprisa venda;
> venda, venda y si no vende
> picamos en otra vena.

---

[15] Especialmente en el capítulo XIII, titulado «La tensión hombre-mujer», en el que brinda también ejemplos de otros géneros además de la novela.

De los galancetes ninfas
que con nosotras se afeitan,
sus bolsas son las bacías,
las navajas nuestras lenguas [II, 284].

El lenguaje empleado por Perendeca para hablar de lo que en la comedia es el fino amor de galanes y damas no puede ser ahora más sádico, además de germanesco y desgarrado, como muy bien ha subrayado Lobato en las excelentes anotaciones de la pieza: *sangrar, venda, picar, afeitar, navajas, machacar* [ver II, 284, notas a los vv. 46-52 y 53]. A ello podría añadirse que alguna de las voces y frases —*venda, no venda*— aluden al motivo comercial de que los galanes deben malbaratar sus propiedades (como ya ha hecho don Desperdicio en *Aguador*, II, 538) para mantener a las mujeres. E incluso observamos cómo, si la menos descarada y cínica Marica había hablado primero de la *miel* femenina para las *moscas* masculinas, la rotunda Perendeca usa, en cambio, un léxico mucho más agresivo y cortante, valga la palabra. Ni que decir tiene que la mayor crueldad será la del vejete que es el amo de ella para con sus galanes, disfrazados después de objetos, con los que el viejo se ensaña. Al fin, el baile postrero los iguala a todos, hombres y mujeres, en una suerte de cómica guerra sin cuartel y las mismas aprovechadas del comienzo cuentan, como todos, sus penas:

MARICA Mil bienes un mozo
me da a manos llenas.
PERENDECA Pues yo tengo otro
que me da con ellas [II, 299].

Porque, aunque sea frecuente la burla contra mujeres abusivas y promiscuas, todos los personajes devuelven los golpes con saña, hasta el punto de que podemos pensar en un esquema igualitario de mutuas burlas y estafas, en el que muchos y muchas reciben palos y se reconcilian apresuradamente al final de las piezas.

Puede hablarse incluso de una verdadera guerra entre los sexos, como aparece claramente expuesto en el *Baile del cerco de las hembras o la guerra del amor*, de expresivo título y argumento. Pero, finalmente, aunque podría parecer que los dos bandos, hombres y mujeres, están igualados por la general burla y degradación, en realidad la estafa amorosa, la rapiña, el robo y la venta fraudulenta parecen asociados tópicamente con las hembras, según se observa

en el mismo nombre de doña Estafa o en una declaración del gracioso en ese mismo *Baile del cerco de las hembras*:

Luisa	En los hombres que todo lo niegan.
Gracioso	En las hembras que todo lo estafan [II, 596].

Y en otra de una mujer, Juana:

En el cerco de las hembras
donde el dinero perece,
es el vencido el amor
y el interés el que vence [II, 594].

Como corresponde al género breve, el deshonor también nivela a todos, hombres y mujeres, pues todos carecen de valores y de estimación social. El honor mismo es ridiculizado en el estribillo del *Entremés de las galeras de la honra*, que sentencia a galeras a doncellas y desposadas, solteros y casados:

¡Forzado de la honra,
a remar, a remar! [II, 731][16]

En suma, la habilidosa manipulación del motivo de la estafa nos indica el nivel de sofisticación de un género del que Asensio escribió en su *Itinerario del entremés*, sentenciosamente: «Teatro menor no significa teatro inferior» [1971: 9]. Con todo, si esa complejidad puede reducirse a un esquema como el que he trazado, ello habla de una cierta mecanización de las tramas, aunque siempre dentro de la caótica variedad de los entremeses, bien reflejada en las importantes variantes funcionales que existen ya sólo en los tres casos examinados. Si repasamos *El entremés del aguador*, veremos que, pese a que de lejos recuerde al *Entremés del vizcaíno fingido* cervantino, estamos ante una de las tramas entremesiles más logradas de Moreto y que confirma plenamente su talento como autor del género, afirmado desde Cotarelo [2000 (1911): XCI] hasta Di Pastena [Moreto, 1999: XLV].

[16] *Cfr*. el lúcido análisis que ha hecho Rodríguez Cuadros del entremés cervantino *El juez de los divorcios*, que inspiró quizás los posteriores de esta estructura y este tema [2005: 134-136].

Bibliografía

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1998, 2 vols.

Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.

Bergman, Hannah E., introd. y ed., *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII,* Madrid, Castalia, 1984.

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Castañeda, James Agustín, *Agustín Moreto,* New York, Twayne Publishers, 1974.

Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1983.

Cotarelo y Mori, Emilio, *La bibliografía de Moreto*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.

—, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde finales del siglo XVI a mediados del XVIII,* estudio preliminar e índices de José Luis Suárez y Abraham Madroñal Durán, Granada, Universidad de Granada, 2000 (facsímil de la ed. de 1911).

Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) y *Suplemento* + DVD, edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luegos, Madrid, Castalia, 2002.

Exum, Frances, ed., *Essays on Comedy and the «Gracioso» in Plays by Agustín Moreto*, York, Spanish Literature Publishing Company, 1986.

Huerta Calvo, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995.

—, ed., *Teatro y Carnaval*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999.

Joly, Monique, *La bourle et son interprétation: recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Lille, Université de Lille, 1982.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

Lobato, María Luisa, «Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto», *Criticón*, 46 (1989), pp. 125-134.

—, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003a, 2 vols.

—, «Moreto», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003b, pp. 1181-1205.

—, «Graciosos de comedia y graciosos de entremés: forma y función del personaje cómico en el teatro de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda,* eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 267-287.

Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

—, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis,* Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Maravall, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986.

Martínez López, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1950.

—, *El desdén con el desdén, Las galeras de la honra, Los oficios*, ed., introd. y notas Francisco Rico, Madrid, Castalia, 1971

—, *El desdén con el desdén. El lindo don Diego*, ed. Josep Lluís Sirera, Barcelona, Planeta, 1987.

—, *El desdén con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.

—, *El lindo don Diego*, eds. Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 1977.

—, *El lindo don Diego,* ed. Maria Grazia Profeti, Madrid, Taurus, 1988.

Parker, Jack H., «Some aspects of Moreto's *Teatro menor*», *Philological Quarterly*, 51 (1972), pp. 205-217.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974.

Quevedo y Villegas, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, «Los entremeses de Cervantes: la risa lúcida de un melancólico», en *La España y el Cervantes del primer Quijote*, coord. José Alcalá-Zamora, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, pp. 125-156.

—, y Tordera, Antonio, introd. y ed., *Entremeses, jácaras y mojigangas de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Castalia, 1982.

Sánchez Imizcoz, Ruth, *El teatro menor en la España del siglo XVII: La contribución de Agustín Moreto y Cabaña,* New Orleans, University Press of the South, 1998.

Serralta, Frédéric, «Agustín Moreto y Cavana (o Cavaña), 1618-1669», en S*iete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 189-190.

La representación de Madrid en las comedias de Moreto

Manuel Cornejo
Antiguo miembro de la Casa de Velázquez

A primera vista, puede sorprender el propósito de estudiar la representación del espacio urbano en las comedias de Moreto. En efecto, como la mayor parte de los críticos han resaltado, el teatro del «Terencio de España» se caracteriza por cierta búsqueda de una enseñanza moral en la que se compaginan el deseo de escapar de la realidad y el de eliminar las «impurezas» realistas. Lobato resume en estos términos la técnica dramática moretiana: «Pierde […] parte de la frescura y la humanidad que Lope supo dar a sus personajes y, con ellos, a su teatro. El resultado moretiano gana en técnica lo que pierde en vitalidad dramática» [2003b: 1188]. Con el objetivo de completar y matizar la visión de un teatro moretiano totalmente carente de relieve en cuanto se refiere a la construcción y estilización del espacio urbano, nos ha parecido oportuno dedicar unas cuantas observaciones sobre el corpus de unas doce comedias de Moreto cuya acción transcurre en Madrid. Las obras que constituyen este corpus son las siguientes:

1. *El caballero* (*terminus ad quem* 1652), inspirada en *El hombre de bien* de Lope.
2. *La confusión de un jardín* (edición póstuma).
3. *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* (1653), inspirada en *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope.
4. *Los engaños de un engaño, y confusión de un papel* (1640), de atribución dudosa.
5. *El lindo don Diego* (*terminus ad quem* 1653), inspirada en *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro.
6. *No puede ser el guardar una mujer* (1659), inspirada en *El mayor imposible* y *Los milagros del desprecio* de Lope.

7. *La ocasión hace al ladrón, y el trueque de las maletas* (edición póstuma), dudosa (también atribuida a Matos Fragoso), inspirada en *La villana de Vallecas* de Tirso y también quizás en *De cosario a cosario* de Lope.

8. *El parecido en la corte* (1652), dudosa, inspirada en *El parecido* del propio Moreto, ella misma inspirada en *El castigo del penséque* de Tirso.

9. *La traición vengada* o *Tanto hagas cuanto pagues* (edición póstuma), dudosa (también atribuida a Lope).

10. *Trampa adelante* (*terminus ad quem* 1654).

11. *El valiente justiciero* o *El rico hombre de Alcalá* (*terminus ad quem* 1657), inspirada en *El rey don Pedro en Madrid* de atribución dudosa a Lope.

12. *Yo por vos, y vos por otro* (edición póstuma).

Con excepción de la comedia «histórica» *El valiente justiciero*, todas las comedias madrileñas son cómicas y encajan en el molde de las llamadas comedias de capa y espada y las de figurón o figurona. Varias de estas obras se inspiran en comedias de otros dramaturgos, especialmente de Lope, «el Fénix español, / de los ingenios el sol», como lo elogia Moreto en *El desdén, con el desdén* [acto II, vv. 2109-2116]. De entrada, cabe decir que casi sistemáticamente, Moreto se decanta por una concentración espacial, procurando que la acción transcurra íntegramente en Madrid y en un número muy limitado de espacios dentro de la ciudad. Tan sólo *La ocasión hace al ladrón* ofrece el ejemplo de una acción que comienza en Valencia y continúa en Madrid después de un episodio en una posada de Arganda del Rey; asimismo la acción de *El valiente justiciero* arranca en Alcalá de Henares para seguir en la Villa y Corte.

La despreocupación de Moreto por la verosimilitud externa se percibe en muchas comedias. Primero por el número a veces muy limitado de topónimos empleados en cada comedia y segundo por la carencia de relieve y de estilización de muchos de los espacios aludidos. En general, parece que al dramaturgo le interesa más ofrecer una visión general y arquetípica de la Villa y Corte que evocar y describir espacios concretos. En cada comedia, además de casi inevitables menciones al Prado y al Palacio del Buen Retiro, no suelen emplearse más de tres o cuatro nombres de calles y otros dos o tres nombres de iglesias.

En todo el corpus, Moreto cita dieciséis iglesias madrileñas (Buen Suceso, Caballero de Gracia, Calatrava, Capuchinos de la Paciencia, Capuchinos del Prado, Carmen Calzado, Inclusa, Maravillas, Merced Calzada, San Felipe, San Francisco, San Ginés, San Jerónimo, San Martín, Santo Domingo y Vic-

toria), nueve calles (del Barquillo, de las Huertas, de las Infantas, del Lobo, Mayor, del Prado, de la Reina, de Santiago y Red de San Luis) y cinco plazas (Lavapiés, Puerta Cerrada, Puerta del Sol, Leganitos y la del Palacio del Buen Retiro) sin que falte el paseo del Prado por antonomasia, es decir, el de San Jerónimo, ni tampoco el Prado de Atocha ni el campo de la ermita de San Blas como espacio tópico reservado a los duelos. Destacan por su ausencia la Plaza Mayor y el Manzanares (en *El parecido en la corte*, se hace una pregunta, sin respuesta, sobre la eventualidad de ir al río o al Prado).

A menudo los nombres de iglesias y calles sirven para indicar el barrio o la calle donde viven sus protagonistas: en *El parecido en la corte*, el sevillano don Félix se aloja en una posada junto a la iglesia del Carmen Calzado, cerca de la Red de San Luis, sólo mencionada (no hay el típico juego de palabras con las redes de pescar como en *El caballero de Gracia* de Tirso), mientras que el madrileño don Pedro vive en la calle de la Reina; en *El caballero*, el protagonista inventa una falsa dirección «algo lejos […] / a Leganitos», al nivel de la actual Plaza de España, y doña Ana vive en la calle del Caballero de Gracia, una calle al parecer apreciada por Moreto quien evoca, en la misma comedia y en *Trampa adelante*, las balas de azúcar de su confitería; en *Los engaños de un engaño*, las dos hermanas doña Elvira y doña Blanca viven en la calle de las Huertas.

Si tomamos el caso de *El lindo don Diego*, la comicidad que se deriva del protagonismo del figurón y del enredo, a cuya construcción contribuye el gracioso tracista Mosquito, borra otras dimensiones de la obra como la ambientación urbana. Madrid destaca más bien por su ausencia: constan cinco ocurrencias del nombre de Madrid, una alusión al estatuto de Corte y otra al de Villa. Se nombran sólo dos topónimos concretos, el Prado y la plaza del Palacio del Retiro, pero no tienen ningún relieve, son simples referencias de un itinerario urbano [acto II, vv. 1793-1796]. A diferencia de otras comedias, no se saca provecho del estatus social de los protagonistas. La condición de indianos del galán y del padre de la dama, don Tello, y el que hicieran «juntos pasaje / los dos de Méjico a España» [acto I, vv. 21-22], no desemboca en una problemática social, tan sólo sirve a explicar al público la antigüedad del amor correspondido de don Juan y doña Inés, nacido «ha seis años» [acto III, v. 2691]. Asimismo, la condición de provinciano de don Diego, oriundo de Burgos, acarrea una sola alusión efímera a la dialéctica «bobo provinciano»/«discreto cortesano» y a la metáfora de Madrid como escuela de discreción (un tema que Lope, en cambio, desarrolló a largo de toda una comedia, *El desconfiado*):

Don Tello (Muy tosco está mi sobrino;
mas la corte le hará atento) [acto I, vv. 863-864].

Muchas veces las iglesias son espacios de encuentro y galanteo. En *De fuera vendrá,* el flechazo entre el galán y la dama se produce al salir de la misa en la iglesia de San Felipe en la calle Mayor. En *El parecido en la corte,* el galán don Fernando de Ribera, nada más llegar a la corte desde su ciudad natal tras una pendencia, se enamora de la dama doña Inés en la iglesia del hoy desaparecido convento de los Capuchinos de la Paciencia, en la calle de las Infantas. En *Los engaños de un engaño*, durante la misa en la iglesia de los Capuchinos del Prado, la dama Blanca transmite una carta al galán don Diego, valiéndose del tópico truco que consiste en esconder el billete dentro de un guante depositado en la pila como si hubiera sido olvidado. Será precisamente la casual división en dos de la carta la que desencadene los engaños del título:

Juan Pues los dos a Elvira y Blanca
acompañando venimos
a ese templo, que es la iglesia
de los frailes capuchinos,
a cuya puerta este guante
fue en dos partes dividido;
por estar cerca del Prado [acto II, 533b].

En algunos casos concretos, la importancia adquirida por los espacios interiores o espacios relacionados con la casa de la dama, a menudo complejos y propicios a la confusión y al trueque de identidades, explica y justifica de algún modo la poca o nula consistencia de los espacios callejeros del Madrid moretiano. El caso más llamativo de este fenómeno es el jardín con dos puertas de *La confusión de un jardín*, comedia que tan sólo nombra Madrid cinco veces y la corte dos, y prescinde de cualquier topónimo. Las referencias a Madrid sirven al galán don Diego de Silva, de regreso de Barcelona a la corte tras tres años de ausencia, para quejarse de sus desgracias relacionadas, implícitamente, con los peligros nocturnos de la corte; tras huir de la justicia por matar o herir a un hombre que lo atacó, don Diego se refugió en el jardín de un noble:

Diego ¡Que siempre Madrid me tenga
guardadas estas fortunas,

y aun no redimido de unas,
en otras a hallarme vuelva!
¡Que apenas haya llegado,
cuando me traen así
riesgos que no merecí,
sino es con ser desdichado!
[…] ¡Que siempre estés,
Madrid, para ocasionarme! [acto I, 513bc]

A continuación el mismo galán seguirá quejándose de sus infortunios sentimentales con doña Beatriz recordando la hostilidad de la ciudad hacia él:

Diego — Ya no es Madrid el peor
de los que me han recibido,
pues el amor me ha tenido
guardado pesar mayor [acto I, 518c]

hasta tal punto que la dama teme que su galán acabe por marcharse nuevamente de Madrid:

Beatriz — Y ¿qué sé yo si previene
dejar al punto la corte,
celoso y desesperado? [acto III, 522b]

La única enumeración de topónimos presente en las comedias de Moreto se encuentra en *Yo por vos, y vos por otro*. Motril engaña a doña Margarita dejando caer intencionadamente una carta supuestamente comprometedora para con su dueño don Íñigo. El ingenioso gracioso tracista —quien afirma de entrada «es cosa vista / que en Madrid hayan bufones / que sepan filosofía» [acto I, 376a]— disimula el engaño fingiendo que la carta contiene la lista de sus propios pecados. La dama lee la carta que hace el listado de direcciones de nada menos que cinco mujeres de Madrid a las que el galán corteja:

Motril — *(Hace que se va, y deja caer un papel.)*
Juana — Y ¿aqueste papel no ves?
Motril — ¡Ay! que la memoria es
de mis pecados aquesa.
[…]

Margarita (*Lee.*) «Que aunque me ofenda el decillo,
sé ya que no es solo Elvira
quien por vos llora y suspira…»
¿Qué es aquesto?
Motril Un pecadillo.
Margarita (*Lee.*) «Pues es más fina con vos
la de la Calle del Prado.»
Y esto ¿qué es?
Motril Otro pecado.
Margarita (*Lee.*) «Mas no son solas las dos:
pues la del Carmen ayer,
para poder desmentillo,
os sacó junto al Barquillo.»
La variedad de distancias
es lo que más me ha agradado.
Motril Es que yo pongo el pecado
con todas sus circunstancias.
Margarita (*Lee.*) «Que con las dos principales
del Postigo y Lavapiés,
de siete vuestro amor es.» [acto II, 379c-380a]

La inverosimilitud de tantos amoríos al mismo tiempo y el comentario irónico sobre las distancias que debe recorrer el amante por toda la corte evidencian la función lúdica de la toponimia aquí desplegada. No obstante esta evocación, Motril consigue despertar, provisionalmente, los celos de la dama.

El único caso moretiano en el que se evoca el origen de un monumento de Madrid figura en *El valiente justiciero*. En una secuencia sobrenatural, surge el espectro de un hombre asesinado por el rey don Pedro el Cruel un día de San Domingo; el fantasma pide justicia al monarca instándole a que levante un convento, el de Santo Domingo el Real, efectivamente construido en el siglo xiii (hoy desaparecido):

Una sombra o espectro, *con alba y manípulo de clérigo*. El Rey.
Rey «¿Quién me llama?
Sombra Yo.
Rey ¿Qué veo?
Sombra o fantasma, ¿qué quieres?

Sombra	Decirte que en este puesto
	has de ser piedra en Madrid»
Rey	¿Qué pregón me estás haciendo,
	que así en Madrid me persigues?
	[…]
Sombra	Día de Santo Domingo
	me mataste.
Rey	Y ¿qué es tu intento?
Sombra	Advertirte que Dios manda
	que fundes aquí un convento,
	donde en vírgenes le pagues
	lo que le hurtaste en desprecios.
	Clausuras honren clausuras.
	¿Prométeslo?
Rey	Sí prometo.
	¿Quieres otra cosa?
Sombra	No.
	Queda en paz, lábrale luego,
	porque has de vivir en él
	en alabastros eternos.
Rey	¿Eso es ser piedra en Madrid?
Sombra	Sí, piedra en Madrid es esto [acto III, 348ac].

Tal anécdota, que resulta más bien un injerto, algo innecesario en la economía de la acción de la comedia, contrasta con las alusiones a menudo jocosas a dicho convento en las comedias de Lope en las que se menciona el miedo cómico infundido por la estatua del rey don Pedro que se hallaba en la iglesia del convento.

En *Trampa adelante* encontramos una muy interesante alusión a las casas «libre[s] de huésped de aposento» que posee don García en una manzana de la calle Mayor:

Diego	¿Vos no habéis de dotar a vuestra hermana?
García	No; porque a un mayorazgo vinculados
	tiene de renta cuatro mil ducados.
Diego	¿En juros?
García	No, señor; tierras y casas.
Diego	Linda hacienda; y las casas, ¿en qué parte?
García	En la Calle Mayor.

Diego Famoso asiento;
y ¿son libres de huésped de aposento?
García Y de otra cualquier carga.
Diego Yo tengo una
una de las del privilegio de Laguna;
tiene cien pies de fondo, con cochera,
y setenta y dos pies de delantera,
que no la trocaré por un tesoro;
en fin, es una pieza como un oro.
García Ni yo; que son las casas de mi hermana
libres y juntas.
Diego ¿Todas en una manzana?
Con ese dote, que es puro dinero,
es contento casarse un caballero [acto I, 147c].

Este extracto contribuye a la caracterización de don Diego de Vargas como tacaño: «es fábula de Madrid / su mezquindad» [acto I, 146b]. Para terminar con la toponimia, en *No puede ser*, se intenta recrear extensamente y con bastante verosimilitud el ambiente de una academia literaria de Madrid, la de la dama doña Ana, que no puede sino recordar la academia de Nise, la «dama discreta», hermana de la famosa protagonista de *La dama boba* de Lope. En la obra de Moreto, dicha situación acarrea sucesivamente unas réplicas sobre las «mujeres que hacen tan bien versos» «en Madrid hoy», y una discusión animada entre galán y gracioso acerca de la incompatibilidad de ser rico y poeta. Sobre todo, Moreto nos permite asistir a una sesión de la academia durante la cual sus miembros recitan las obras que se les han encargado: un soneto, una glosa, una octava, una décima y un enigma [acto I, 187a-189b].

Como ya lo apuntan varios ejemplos comentados antes, muchas de las alusiones a la urbe cumplen una evidente función lúdica, en boca de los graciosos o figurones. Por ejemplo, en *El parecido en la corte*, podemos destacar las palabras del gracioso Tacón quien enfatiza el gran número de damas a las que un galán puede galantear en la corte:

Tacón En Madrid, si alrededor
de este barrio vueltas das,
ciento y cincuenta hallarás
que te parezcan mejor.
¿No ves que en esta materia
de cualquier ciudad de allá

vienen las damas acá,
como mulas a la feria? [acto I, 311c]

En *Los engaños de un engaño*, llama la atención un chiste en el cual el gracioso Galón opone Madrid con Italia:

DIEGO Y di si podrás guardarme
las espaldas.
GALÓN Sí, señor,
que en Madrid es cosa fácil;
pero si te vas a Italia,
el diablo te las guarde [acto III, 537b].

Aquí Moreto alude a la pretendida afición de los italianos al pecado nefando, también satirizada por Polo de Medina en el *Hospital de incurables* o por Quevedo en *Los sueños* mediante las metáforas de los coches o asientos italianos.[1] En la misma comedia, otro criado alude hiperbólicamente a la suciedad de las calles de Madrid debida al vertido nocturno de excrementos desde las ventanas:

PASAMANO Ir con ella a danzar puedo
de Santiago a la calle,
adonde mares de lodo
llenan los caniculares [acto III, 538b].[2]

En este caso, Moreto retoma un tópico presente en todo el teatro áureo consistente en evocar la suciedad y mal olor nocturno de esta céntrica calle de Madrid que de día olía bien por los perfumes que utilizaban los guanteros.[3] Con todo, en la comedia moretiana (a diferencia de lo que podía ocurrir con comedias del primer Lope) no asistimos a esas jocosas secuencias entremesiles en las que los personajes reciben de noche una «lluvia» pestilente, anunciada por el trivial grito de «¡Agua va!», como sucede en el *Entremés de los galanes* o en el de *Las fiestas de palacio*, ambos de Moreto.[4] Sin duda estos chistes groseros,

---

[1] Ver Polo de Medina, 1987: 250; Quevedo, 1991: 161.

[2] En *De fuera vendrá*, prescindiendo de topónimo, Chichón evoca jocosamente los peligros nocturnos de Madrid: «ya ha anochecido y hace lodos» [acto I, 69a].

[3] Ver *Las ferias de Madrid* y *La victoria de la honra*, de Lope.

[4] Ver Lobato, 2003a: II, 455, vv. 46-48.

«deshonestos» diría Quevedo, o la comparación trivial antes mencionada de las damas de Madrid con mulas, propicios a desatar las carcajadas del público de los corrales, justificarían el parecer excesivamente negativo de Bances Candamo cuando criticaba las «poco reparadas graciosidades» de Moreto, «dejándose arrastrar del vulgar aplauso del vulgo» [citado en Lobato, 2003b: 1185].

En *La fuerza de la ley,* hallamos un chiste toponímico en el cual se satiriza a las damas de la corte mediante una oposición entre la Puerta Cerrada y San Francisco, y una alusión implícita a los mendigos que recibían alimento en este convento:

Irene Si por su honra una mujer
vive en la Puerta Cerrada
por fuera ha de ir la cuitada
a San Francisco a comer [acto I, 91c].

Recuerda otros chistes de Lope y Quevedo que asocian a la Puerta Cerrada con la tacañería o la pobreza, por oposición a la calle de Francos (generosidad) o la Puerta del Sol (riqueza), respectivamente en *El desconfiado* y el romance *Da señas de sí una dama recién venida*. Del mismo modo que Lope hacía fáciles juegos de palabras a partir de los topónimos, en especial de nombres de iglesias de Madrid (Merced, Victoria, Pasión, Buen Suceso) para establecer una interrelación entre espacio y personajes, entre ciudad y acción, en contadas ocasiones Moreto practica también ese tipo de retruécanos, por ejemplo, jugando sobre el nombre del convento de los Capuchinos de la Paciencia, en *El parecido en la corte*:

Fernando Los Capuchinos son estos
de la Paciencia.
Tacón Sin duda
se me ha metido en el cuerpo,
pues te he podido sufrir [acto I, 312c].

El gracioso Tarugo de *No puede ser* emplea fugazmente el difundido chiste Merced-merced:

Tarugo Trajóme la Trinidad,
y ahora vengo a la Merced,
que espero que vos me hagáis [acto I, 193a].

En *El caballero*, cuyo protagonista se empeña en guardar el anonimato haciéndose llamar «el caballero», el gracioso Manzano bromea al comparar al Rey con un vagabundo por sus múltiples desplazamientos y viajes:

MANZANO Anda en la corte en secreto.
LOPE Y ¿dónde está?
MANZANO Es vagabundo,
y está en una casa extraña.
LOPE ¿Quién vive allí?
MANZANO El Rey de España,
a pesar de todo el mundo [acto III, 308b].

En *Yo por vos, y vos por otro*, es de destacar el concepto empleado por el gracioso para satirizar a los hombres de Madrid. En efecto, compara al galán con un caimán del cual heredaría el famoso caimán, por eufemismo «lagarto», momificado de la capilla del Lagarto de la iglesia de San Ginés, aquella iglesia de la calle Arenal en la cual Moreto fue bautizado y que era la de los comediantes:

MOTRIL Bueno; ¿piensas que son hombres mis amos?
Pues, señora, no son sino caimanes, y el
don Íñigo excede los refranes.
MARGARITA ¿Qué es lo que dices?
MOTRIL ¿No me explico harto?
Es tan caimán, señora, que el lagarto
de San Ginés le hereda, a falta de hijos.
¿Entenderéis, por verlos tan prolijos
en asistiros, en su fe trocados,
que porfían los dos de enamorados? [acto I, 377a]

En *La traición vengada*, podemos poner de realce el largo relato, algo bastante excepcional en Moreto, sobre un lugar determinado de Madrid, en este caso la taberna de la Manta Colorada. En el relato jocoso del gracioso Castaño no faltan alusiones a los engaños de los taberneros quienes echaban agua al vino:

CASTAÑO Llegamos
dos amigos a la Manta
Colorada a echar un trago;

y al tiempo que el oficial
de tabernero en el jarro
quiso despeñar el vino,
porque alzase con el salto
espumaje en la medida,
arrimele un poco el brazo.
Se derramó todo el vino;
y sobre haber de pagarlo,
aunque alegué que la espuma
es el orillo del paño,
y que no entra en la medida,
me dieron seis puñetazos
como para mí; mas yo,
que ya me sentí enfadado
de tanta descortesía,
me llegué así, paso a paso,
y al cuero, que se estrenaba
entonces, le tiré un tajo
que le abrí hasta el ombligo,
de cuyo vientre saltaron
dos plagas de Faraón.

DIEGO ¿Qué dices?

CASTAÑO Que haciendo un charco,
se vieron en sus orillas
ranas y mosquitos, dando
a entender que el tabernero
ligó con estrechos lazos,
el agua cándida y pura
con el vino siempre aguado.
Pues el saborcillo es bueno:
de hierro viejo.

DIEGO Castaño,
buen humor gastas en tiempo
que vive desesperado
el sufrimiento [acto III, 651b].

Mientras se denuncia en muchas comedias urbanas la suciedad de las calles de Madrid, en *El lindo don Diego*, el figurón elogia el lodo: tras alabar Madrid como «buen lugarillo», con un diminutivo que es un primer indicio de sus disparates, el «lindo» siente haber atravesado la ciudad en carroza y lamenta no

haber probado el barro de las calles, remitiendo a la costumbre de las damas de la corte de comer barro para adquirir una tez pálida:

Don Diego — Buen lugarillo es Madrid. [...]
Bravos lodos hace, tío.
Don Tello — Pues ¿qué embarazo os han hecho
iniendo los dos en coche?
Don Diego — Antes lo digo por eso,
que hemos perdido ocasión
de venir gozando dellos.
Don Tello — ¿Pues echáis menos los lodos?
Mosquito — Es adamado don Diego,
y le ha olido bien el barro [acto I, vv. 803-815].

De modo que aquí la alusión burlesca a las calles enlodadas participa en la caracterización cómica del figurón afeminado o «adamado».

Ahora bien, muchas de las comedias madrileñas de Moreto ponen en escena a soldados que regresan de Flandes con pretensiones cortesanas, las cuales enseguida se mudan en pretensiones amorosas, como ocurre en *De fuera vendrá*. En la primera secuencia de la comedia *El caballero*, llama la atención la cómica oposición entre el discurso del cobarde gracioso, quien se alegra de haber vuelto a Madrid y dejado los campos de batallas de Flandes, y la apología de la vida militar por el valiente galán, que ensalza Flandes como escuela del perfecto caballero:

Manzano — Aun no creo que aquí estés;
¿Que éste es Madrid? ¿que ésta es
la calle de las Infantas?
¿Es posible que ya andes
por tierra que anduvo el Cid?
Dios me conserve en Madrid;
que para mí no hay más Flandes.
Félix — Porque, aunque la corte encierra
caballeros muy perfectos,
sin saber de los efectos
de la escuela de la guerra,
según lo que considero
que ella en mi pecho ha labrado,
la milicia es quien da el grado
a un perfecto caballero [acto I, 289a].

Obviamente la lucha en el campo de batalla amoroso de Madrid será mucho más dura que los enfrentamientos en los campos de batallas castrenses. No faltan en Moreto satíricas alusiones a los soldados como míseros y eternos pretendientes en la corte, así en *Trampa adelante*:

Millán La guerra voló tu hacienda;
de ir y venir cada día
al secretario de guerra,
sólo traemos más hambre,
porque da a las dos audiencia.
Y tras toda esta desdicha,
solo es lo que me consuela
que en la corte pretensiones,
aunque largas, son inciertas [acto I, 145b].

Si escasean los elogios explícitos y ditirámbicos de Madrid en las comedias de Moreto, en cambio abundan referencias y metáforas que presentan Madrid como sede del engaño, especialmente para los pretendientes. Por lo general, los denuestos de Madrid son puntuales y carecen de la profundidad y de la riqueza metafórica de dramaturgos anteriores como Lope. En *El parecido en la corte*, don Fernando, en uno de sus múltiples intentos por desmentir que no es quien los demás creen que es, se queja en estos términos:

Fernando La burla, señor, es ésta
que estáis haciendo de mí;
[…]
teniendo hijo me quereis
hacer a mí hijo por fuerza;
y vive Dios, que es engaño,
que en la corte no pudiera
haberse hecho con un negro [acto II, 321c].

Los infortunios, provisionales, de los galanes a menudo se traducen por quejas contra Madrid como patria ingrata, como en estas antífrasis del galán de *La traición vengada*:

Diego ¡Oh patria, bien me recibes,
pues delitos me apercibes
contra mi honrada opinión!

[…]
(Buena ausencia he hecho;
muy bien me recibe España.) [acto I, 640a y 646c]

Otras veces, el dramaturgo emplea la tópica metáfora marítima de Madrid como mar o como golfo peligroso para enfatizar la faceta oscura de la corte, como en *Todo es enredos de amor*, cuya acción transcurre en Salamanca:

ELENA [...] en Madrid, golfo que anega
la juventud muchas veces [acto I, 444a].

Sin embargo, Moreto no desarrolla excesivamente tales metáforas. Algunos de los peligros supuestos de Madrid están relacionados con el uso más o menos generoso del dinero en la corte. En *Los engaños de un engaño*, el criado Pasamano advierte al gracioso Galón sobre los peligros que corre un criado en la corte, pero esta advertencia socarrona sirve para hurtar mejor la bolsa de su interlocutor trocando la bolsa de dineros por otra de carbones. Lo jocoso de la burla a la cual asistimos es que el trueque de bolsas viene inmediatamente a continuación de la lectura por Galón de un largo inventario de vestidos solicitados por una dama de Madrid con comentarios irónicos del criado sobre el precio excesivo de tales regalos.

PASAMANO Mire, en Madrid, un criado
ha menester gran cuidado.
[…]
GALÓN Escribir quiero
de mi gasto breve suma.
¡Qué poco corre mi pluma!
Derramose el tintero.
¿Agüeritos? No lo creo,
que por pecados los dan,
y mis dineros están
a buen recaudo. Ya leo
la memoria; dice así:
«He de sacar un vestido
de mi nombre guarnecido,
y el forro de caniquí».
No me olvido del tabaco,
de calzoncillos, calcetas,

de escarpines, de soletas,
y de un sombrero polaco.
Mas viéndome tan galán,
me dirá doña Fulana:
«Para ir al Prado mañana,
yo no excuso el solimán,
el arrebol de Granada,
y ligas con rapacejo.
Mire que tengo ya viejo
el zapatillo; encarnada
sea la media; el guardainfante
venga bien con las enaguas.»
¡Bolsa, mucho te desaguas!
¿Si habrá dinero bastante?
(Saca el bolsillo, y lo vacía sobre el bufete.)
Quiero verlo… Mas ¿qué es esto?
Sin duda son mis doblones
de duende, pues en carbones
todo mi caudal ha puesto [acto I, 529c-530a].

A través de esta burla, se satiriza el ser avariento y codicioso en Madrid. La actitud excesivamente cautelosa de Galón recuerda listas de recomendaciones para los forasteros en Madrid aludidas en obras de Lope: la paródica *Memoria de lo que tengo que dar en Madrid,* mediante la cual el galán don Juan de *De cosario a cosario* se niega a comprarle guantes a la dama doña Celia [acto I] o el Arancel con que ha de andar un caballero en la corte de *La Dorotea* [acto II, esc. 4].

Lejos de los peligros urbanos, la pintura de Madrid como lugar ameno propicio al requiebro y al galanteo nunca desemboca en Moreto en una estilización tan elaborada como la que podíamos encontrar en Lope, quien empleaba a menudo largos romances para esbozar paisajes urbanos ideales, como el Prado en *El acero de Madrid* o la Casa de Campo en *La gallarda toledana* o *Lo que pasa en una tarde*. En *Los engaños de un engaño*, apenas podemos citar dos réplicas, que no superan los diez versos y brindan una visión amena del Prado, pero el elogio podría aplicarse a cualquier espacio natural idealizado:

Elvira ¡Qué alegre el campo apercibe
la amenidad que enamora,
desperdiciando de Flora

los tesoros que recibe!
BLANCA Dichoso en un sauce vive,
vecino de tanta flor,
el melifluo ruiseñor,
que por no dar celos canta;
y así con su voz levanta
los quilates del amor [acto I, 530c].

El ejemplo más llamativo quizás sea el de *Los engaños de un engaño*, donde el galán encaja en el tipo tan difundido del soldado de Flandes, quien trocó sus pretensiones palaciegas por el amor de una dama de la corte. En este caso, el flechazo ocurrió en el primaveral paseo del Prado de San Jerónimo,[5] al ver una dama asomada a la ventana de un coche, una dama que vive en la cercana calle de las Huertas, topónimo que justifica la importancia estructural de la secuencia del jardín de la casa de la dama en el acto III:

JUAN Entré en Madrid, y con mis pretensiones
estudié de palacio las lecciones.
Y estando una mañana entretenido,
viéndome exento y libre de Cupido,
desprecio haciendo de su harpón dorado,
pisaba alegre el Prado;
mas ¡ay! que amor activo,
viéndome tan esquivo,
una flecha tiró; pero tan cierto,
que cuando libre me juzgaba, advierto
que el rigor de mi pecho endurecido,
del sol quedó a la vista derretido.
En un coche salían
dos deidades, que vida repartían
al campo y a las flores;
y solo yo de amores
tan absorto quedé de la una dellas
[…]
Quiero saber quién es, el coche sigo,

[5] El padre de la dama, don Pedro, afirma acudir casi cada día a la misa del santo sacrificio de la iglesia del convento de San Jerónimo el Real: «quiero sepáis que es mi mayor contento / venir de San Jerónimo al convento / a oír de la misa el santo sacrificio / casi todos los días» [acto II, 534a].

y de mi intento la mitad consigo;
pues solamente alcanzo, por notorio,
cómo don Pedro Osorio
tiene dos hijas nobles cuanto hermosas,
discretas como airosas:
la una se nombra Blanca, la otra Elvira.
[…]
en efecto, el amor, mas declarado,
nos junta varias veces en el Prado [acto I, 528a].

En cuanto al itinerario a menudo caótico y sinuoso que conduce del Madrid amenazador y corrupto al Madrid como sede del amor compartido, las dos comedias que mayor interrelación tienen entre espacio y acción son sin duda *De fuera vendrá* y *La ocasión hace al ladrón*. En ambos casos podemos destacar una mayor coherencia entre la caracterización de Madrid y la acción. En *De fuera vendrá*, se establece una relación casi directa entre las mentiras difundidas en el mentidero de las gradas de San Felipe en la calle Mayor y la falsa identidad adoptada por el galán para alojarse en Madrid. El alférez Aguirre ofrece en el íncipit de la comedia y de manera casi simétrica en el acto III una visión de las gradas de San Felipe como lugar donde la mentira es natural.

ALFÉREZ Mas al despique apelo;
que yo con estas gradas me consuelo
de San Felipe, donde mi contento
es ver luego creído lo que miento.
LISARDO ¡Que no sepáis salir de aquestas gradas!
ALFÉREZ Amigo, aquí se ven los camaradas;
estas losas me tienen hechizado,
que en todo el mundo tierra no he encontrado
tan fértil de mentiras.
LISARDO ¿De qué suerte?
ALFÉREZ Crecen tan bien aquí, que la más fuerte
sembrarla por la noche me sucede,
y a la mañana ya segarse puede.
LISARDO De vuestro humor, por Dios, me estoy riendo.
[…]
ALFÉREZ Por la mañana yo al irme vistiendo
pienso una mentirilla de mi mano,
vengo luego y aquí la siembro en grano,

y crece tanto, que de allí a dos horas
hallo quien con tal fuerza la prosiga,
que a contármela vuelve con espiga.
Aquí del Rey más saben que en palacio,
y del Turco, esto se finge más de espacio,
porque le hacen la armada por diciembre,
y viene a España a fines de septiembre.
Aquí hacen todos títulos y grandes;
ver y oír esto, amigo, es mi deseo,
mi comedia, mi Prado y mi paseo,
y aquí sólo estoy triste cuando hallo
quien mienta más que yo sin estudiallo.

LISARDO Siempre graciosas son vuestras locuras [acto I, 57bc].

Tras un injerto cortesano consistente en el relato, por Lisardo, del socorro de Girona por don Juan José de Austria contra los franceses en 1633 [acto I, 58b-59b], el alférez prosigue el relato de la batalla de modo estrafalario para ver en qué pararán sus mentiras: afirma que los españoles acometieron no sólo a franceses sino también a turcos y a un tercio de Irlanda:

ALFÉREZ ¿No veis que está en Guadarrama
el turbante? De aquí a un hora
ha de estar en las Canarias.

LISARDO Buen gusto tenéis, por Dios [acto I, 59bc].

Nuevamente en el acto III, el alférez hará otro relato inverosímil de un combate contra ocho franceses, en el cual habría matado a ochenta contra toda lógica [acto III, 75c]. No insistiremos en aquella galería de personajes caricaturescos que acuden a las gradas de San Felipe («hay aquí de tabla unas figuras, / que para entretener basta cualquiera») y confieren a la obra una dimensión a ratos entremesil y un tono algo farsesco [acto I, 57c-58a]: el vejete que tiene de gradas setenta años; el enamoradizo licenciado Celedón de Ampuero que se niega tajantemente a combatir en duelo en el campo de San Blas contra su rival amoroso don Martín de Herrera, regidor de Arnedo.[6]

En *La ocasión hace al ladrón*, la recurrencia del léxico del engaño, la caracterización de la corte como un mar más peligroso que el océano se relaciona

[6] Ver el minucioso estudio comparativo entre esta comedia y su modelo lopesco realizado por Gavela García, en su edición de la comedia *¿De cuándo acá nos vino?* [2002: 265-301].

con el trueque de maletas inicial en una posada de Arganda y el consiguiente y comitrágico intercambio de identidades entre un indiano rico y un soldado pobre. Lo que llama la atención es que las advertencias del gracioso contra las mujeres pedigüeñas y pescadoras de la corte, y contra el matrimonio (paronomasia «marido»/«mareado») preceden la llegada a Madrid:

Pedro ¡Que hoy hemos de entrar, en fin,
en Madrid!
Beltrán Él te reciba
con buen pie; que es menester
confesar y comulgar,
como quien se va a embarcar,
quien su golfo quiere ver.
Pedro ¿Golfo?
Beltrán Y no de muchas leguas.
Pedro Bien dices, si a Madrid llamas
bello golfo de las damas.
Beltrán Antes golfo de las Yeguas.
¡Qué mal su rumbo conoces!
Mas ¿que te han de marear
la bolsa luego al entrar,
pues tiran sus olas coces?
Pedro ¿Por qué, si a casarme voy?
Beltrán Tu nombre lo ha declarado.
De marido a mareado,
¿qué va? [acto I, 408c]

En una posada de Arganda, el rico indiano don Pedro pregunta sobre las novedades de la corte. El interlocutor proporciona las noticias solicitadas, pero el público sabe que en realidad el personaje don Manuel está mintiendo puesto que no viene de Madrid, como afirma, sino que acude él también a la Villa y Corte. Sea lo que fuere, a la pregunta «¿Qué hay de nuevo?», ofrece noticias cortesanas sobre la boda de la infanta doña Margarita, hija de Felipe IV y doña Mariana de Austria (hermana de la mujer de Luis XIV de Francia), con el emperador Leopoldo el 12 de diciembre de 1666; pero lo que más nos interesa es el comentario acerca de la cartelera de los corrales madrileños que permite a Moreto mostrar su admiración por Calderón:

Pedro Y ¿qué hay de comedias nuevas
en Madrid?
Manuel Muy pocas vemos,
sino cual y cual, de alguno
que por superior precepto
escribe para palacio;
pero con tan alto acierto
de novedad, que parece
se está excediendo a sí mesmo.
Pedro ¿Ése es Calderón?
Manuel Sin duda;
que solo puede su ingenio
ser admiración de cuantos
bebieron el sacro aliento [acto I, 409c].

En el Prado de Atocha, la dama Violante, engañada por don Manuel en Valencia, llega a la corte disfrazada de hombre, como don Lope de Luna (llevando la insignia de la orden de San Juan); la criada, fingido licenciado Camacho, exagera con ironía e inverosimilitud la facilidad con la cual los disfraces no llaman la atención en la corte, esbozada como sede del engaño:

Violante Esto, Inés, y mucho más
cabe en el confuso centro
de Madrid.
Inés Ya yo conozco
que siendo un forastero,
puede entrar aquí vestido
de elefante o de camello
sin que en ello repare [acto I, 410b].

Entre los numerosos infortunios del indiano, consecutivo al trueque de maletas, al final del acto I, en el Prado de Atocha, sucede un accidente de coche durante el cual don Manuel, fingiendo ser el indiano, socorre a Serafina, la prometida de don Pedro, cogiéndola en brazos:

Pimiento El caballero del Febo
no tuvo más aventuras.
A un coche que iba corriendo
con seis mulas desbocadas,

	hijas del aire y del fuego, fue a socorrer; mas no sé en qué ha parado el suceso, porque el coche iba volcado.
Violante	Es propio de heroicos pechos socorrer en los peligros [acto I, 412c].

Se trata aquí de uno de los pocos casos de función directa del espacio en la economía de la acción. Sin que la metáfora marítima de Madrid alcance en Moreto la estilización y desarrollo de *De cosario a cosario* de Lope, obra de la cual intuimos que Moreto se inspiró, las referencias a Madrid como lugar dañino se hacen cada vez más abundantes y extensas conforme van aumentando las desgracias del indiano.

Pedro	[…] la corte, que es general puerto del mundo, con bajíos peligrosos [acto I, 411b].

Beltrán	Válgate el diablo por hombre. Madrid es mar; no te asombre que no halles tan presto en él un caimán, donde andan tantos.
Pedro	No he perdonado mesón.
Beltrán	Casas de posadas son castillos de estos encantos [acto II, 416a].

Pedro	(¡Oh Madrid! ¿Esto en ti medro?) [acto II, 416c]

Gómez	Si la corte os ocasiona y sus enredos a usar marañas con que engañar, no es digna vuestra persona de tan bajo proceder [acto II, 416c].

La acumulación de voces del léxico del engaño, de metáforas amenazadoras, de comparaciones con Babilonia, Argel o el laberinto de Creta alcanza su paroxismo en las réplicas siguientes:

Pedro	Beltrán, ¿aquesta es la corte de Madrid? Con razón della

los que de España pasaban
me decían que era emblema
de ficciones y artificios,
por los engaños que encierra
su confusa Babilonia.

Beltrán Más me parece que es tierra
de Argel, donde a un forastero
le hacen renegar por fuerza.

Pedro Bien lo experimento en mí,
pues en Madrid entro apenas,
cuando confunden mi dicha
los laberintos de Creta.
[…]
¿Qué he de hacer menospreciado,
sin crédito y sin hacienda,
tenido por loco en casa
de don Gómez? [acto II, 418c]

Estas maldiciones contra la corte preceden las nuevas desgracias que provocan su encarcelamiento tras la denuncia de Inés. La situación del indiano llega a tales extremos que sus desdichas madrileñas son calificadas por el gracioso de «cuento para hacer una comedia» [acto II, 419a]. Obviamente, en las comedias, incluidas las de Moreto, las imprecaciones anticiudadanas, por mucho que sean abundantes y esbocen una imagen amenazadora de la corte, siempre son provisionales y no se deben tomar al pie de la letra, ya que a fin de cuentas, el desenlace viene a desmentir la aparente maldad o peligrosidad de la ciudad, en este caso Madrid. Como reza una loa de Lope: «la comedia no se obliga, / ni el dueño, a que siempre diga / verdades como sermón» [1995: 86]. En *La ocasión hace al ladrón*, no es casual que el final feliz sea precedido por uno de los escasos elogios de Madrid en boca de don Luis quien va a contribuir al desenlace haciendo salir de la cárcel al indiano:

Luis En fin, Madrid es escuela
del garbo y la cortesía,
y sólo se hallan en ella
de la urbanidad los rasgos,
sin que le haga competencia
corte ninguna [acto III, 424a].

En el mismo momento del desenlace y los consabidos matrimonios múltiples, se invierte la imagen de un Madrid como laberinto peligroso y hallamos un guiño de Moreto a sus dotes para crear y desarrollar argumentos:

MANUEL ¿Veis, señor don Gómez, cómo
fue vana vuestra sospecha,
y cómo en el laberinto
de Madrid siempre se encierran
engaños que se acreditan
sólamente en apariencia? […]
GÓMEZ ¡Quién imaginar pudiera
tan raro suceso! [acto III, 425ac]

Insistamos en que los típicos elogios urbanos, tan abundantes en Lope, están prácticamente ausentes del teatro moretiano que rehuye los excesos retóricos de la loa. Casi el único ejemplo de encomio ditirámbico de Madrid lo encontramos en el íncipit de *La traición vengada*:

CASTAÑO ¡Oh, Madrid, corte dichosa
del gran Felipo Segundo!
Tu nombre celebre el mundo.
Agora envidio la prosa
de uno que pide prestado
sin prenda.
DIEGO Necio, ¿qué dices?
CASTAÑO Que tus dichas solemnices,
pues a Madrid has llegado,
tras tres años de ausencia,
a los brazos de tu esposa [acto I, 639a].

Con todo, el elogio es muy breve y es matizado enseguida por el tono socarrón del gracioso. El caso más llamativo de sobrepujamiento retórico para alabar Madrid no está en una comedia sino en una obra de género «menor», la *Loa entremesada con que empezó en Madrid la compañía de Pupilo*:

ISABEL Aunque el juicio en su nombre
cobramos todos,
de Madrid los favoresnos vuelven locos.
PUPILO Corte insigne.

FRANCISCA Heroica villa.
JUAN Centro.
JERÓNIMA Esfera.
ESCAMILLA Albergue.
CALLE Archivo…
PUPILO …de la hermosura y la gala…
FRANCISCO …de las armas y los libros
[Lobato, 2003a: II, 515, vv. 313-320].

En este caso, el énfasis encomiástico y las numerosas repeticiones de «Madrid» desempeñan una clara función de *captatio benevolentiae*. Cada actor de la compañía espera que su actuación en la corte tenga tanto éxito como en las ciudades de provincias; el elogio urbano precede a una advocación a los mosqueteros y a las mujeres de la cazuela para que no les den una mala acogida en los corrales de Madrid.

En conclusión, creemos que Moreto intencionadamente no aprovechó todas las posibilidades dramáticas del espacio urbano en general y madrileño en particular. La mayor concentración espacial con respecto a Lope y una caracterización mínima de la urbe le basta para configurar el marco de sus acciones. La menor atención de Moreto a los espacios exteriores en parte se debe a una evolución de las convenciones dramáticas, en palabras de Arata, desde el Lope «creador del equilibrio entre interior y exterior» hasta Calderón «genial arquitecto de los espacios caseros»; es decir la importancia cada vez más destacada de los espacios interiores y en especial de la casa de la(s) dama(s), explica en parte el proceso [Arata, 2002: 105]. Pero está bastante claro que el desaprovechamiento, relativo, del espacio madrileño por Moreto debe relacionarse, en palabras de Di Pastena, con «una escritura más transparente y trabada» en detrimento de una «menor fuerza creadora y una menor capacidad de expresión lírica» [en Moreto, 1999: XLVI]. Con todo, el teatro de Moreto no forma un bloque monolítico como lo evidencian los casos peculiares de *De fuera vendrá* y *La ocasión hace al ladrón,* que destacan por una mayor interrelación entre espacio urbano y acción. Por lo general, la caracterización del Madrid moretiano cumple una función esencialmente lúdica, participando en el incremento de los elementos cómicos. La corte es siempre aquella ciudad donde triunfa el amor y, por consiguiente, el lugar, mar de amor, donde se invierten todas las potencialidades funestas y peligrosas sembradas a lo largo de cada comedia, para crear tensión dramática y mantener en vilo al público.

Bibliografía

Arata, Stefano, «*Casa de muñecas*: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 91-115.

Lobato, María Luisa, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003a, 2 vols.

—, «Moreto», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003b, pp. 1181-1206.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1950.

—, *El desdén con el desdén,* ed. Enrico di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.

—, *El lindo don Diego*, ed. Víctor García Ruiz, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

Polo de Medina, Jacinto, *Hospital de incurables*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987.

Quevedo y Villegas, Francisco de, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

Urzáiz Tortajada, Héctor, «Moreto y Cavana, Agustín», en *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, vol. II, pp. 467-474.

Vega Carpio, Félix Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?,* ed. Delia Gavela García, Madrid, UAM, 2002, inédito. [La versión revisada de esta excelente edición crítica está en prensa en la editorial Reichenberger.]

—, *Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI. La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra,* eds. Fausta Antonucci y Stefano Arata, Valencia, Universitat de València, 1995.

La comedia histórica en Agustín Moreto: el caso de *Los Jueces de Castilla*

Francisco Sáez Raposo
Universitat de València

Corría el año de 1648 cuando la compañía dirigida por el *autor* de comedias Antonio García de Prado, tras una intensa actividad desarrollada fundamentalmente en la región de Madrid con motivo de las celebraciones propias de las fiestas del Corpus, según se desprende de los conciertos firmados durante los meses de marzo y abril, se comprometía el 29 de julio en dicha ciudad para viajar a la villa alcarreña de Brihuega el día 15 de agosto y llevar a cabo cuatro representaciones por las que cobraría un total de 4900 reales. El propio Prado contrataría, el día 6 de agosto, a dos vecinos de Getafe llamados Manuel Pingarrón y Sebastián Bara para que se encargaran del traslado desde Madrid de él, su compañía y todo el hato a razón de 25 reales por día y carro. Las cuatro comedias que se comprometía a representar eran *La sayaguesa*, *El escondido y la tapada*, el auto que hubieran representado dos meses antes en el Corpus madrileño y *Los jueces de Castilla*, la comedia de Agustín Moreto en la que vamos a centrar nuestra atención.

Aproximadamente un año y medio después, entre mediados de enero y principios de febrero de 1651, la tropa del propio Antonio García de Prado viajó desde Toledo a El Pardo para representar diversas particulares en el Cuarto de la reina Mariana de Austria. La intensa actividad en ese Real Sitio unida al hecho de que su compañía también estaba inmersa en el estudio de las obras que debían preparar para las fiestas de Carnestolendas animaron al *autor*, en una petición sin fecha, a solicitar al rey que se le pagase por las representaciones efectuadas, pues, debido a todo ello, su compañía no había podido trabajar

en los corrales madrileños con el consiguiente perjuicio económico. Entre las comedias realizadas en dichas particulares estuvo nuevamente la de Moreto, que fue representada el día 19 de enero. No sería la única pieza que llevaron a cabo en aquel espacio íntimo y cortesano, puesto que el 15 de enero representaron *Los siete durmientes*; el 22 *El alcaide de sí mismo*; el 29 *El escondido y la tapada* y *El niño Jesús de Santa Bárbara* el 2 de febrero. Sabemos, gracias a una obligación fechada en Madrid el día 8 de noviembre de 1650 en la que el autor y su compañía se comprometían a hacer cuarenta representaciones en Toledo y a continuar posteriormente trabajando en Madrid hasta el Miércoles de Ceniza del año siguiente, que los miembros de este grupo en el momento de la representación de *Los jueces de Castilla* en el Palacio del Pardo eran el propio autor y su mujer, Mariana Vaca, Toribio de la Vega y su mujer, Ana María Rojas, Juan Francisco Coello de Arode y su mujer, Bernarda Manuela Velázquez, Rufina Justa García, Cosme Pérez, alias Juan Rana (actor por el que la joven reina sentía una predilección tal que sólo tres meses más tarde le concedería una asignación económica de carácter vitalicio en agradecimiento «de lo que la hace reír»),[1] Juan de la Calle, Luis de Mendoza, Gaspar de Valdés, Francisco de San Miguel, Cebrián Martínez, Francisco Ortiz, Alonso Ortiz y Agustín de Villarroel.

Asimismo, tal y como reflejan algunos documentos pertenecientes al Archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, asociación de índole gremial, con sede en la iglesia de San Sebastián de Madrid, que agrupaba a los miembros de la farándula, antes de la finalización del año teatral 1650-1651, acaecida el 21 de febrero de 1651, Martes de Carnaval, se representaron en Madrid hasta diez comedias diferentes entre las que se encontraba, una vez más, la que nos ocupa. Aunque en los documentos no se indique expresamente qué compañías se hicieron cargo de las representaciones, todo parece apuntar a que una de ellas pudo ser la de Antonio de Prado.

---

[1] Así consta en una carta de Simón de Alcántara, grefier de la reina, en la que contestaba a una que el rey le había enviado días antes (el 14 de abril) desde Aranjuez: «Comunicación del Duque de Nájera al grefier de la Reina. Su Majestad, Dios le guarde, por su orden escrita en Aranjuez en respuesta a carta mía de 24 de éste, es servido de hacer merced a Juan Rana de una ración ordinaria que ha de gozar por la casa de la Reina, Nuestra Señora, en consideración de lo que la hace reír, y en esta conformidad se le apuntará en los libros para que se le acuda con ella desde la fecha de ésta. En el Real sitio del Buen Retiro a 26 de abril de 1651. [Al pie.] Simón de Alcántara, grefier de la Reina Nuestra Señora», *apud* Archivo General de Palacio, secc. de Personal, C.ª 868/15. Citamos a través de Pérez Pastor, 1914: doc. 496, 144.

La fuente casi inagotable de noticias relacionadas con el mundo teatral español del Siglo de Oro que es el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* que dirige la doctora Teresa Ferrer Valls en la Universitat de València, no recoge ninguna otra noticia adicional referente a puestas en escena de la comedia de Moreto. Sin embargo, es muy probable que la fecha de composición de la misma haya que situarla casi medio siglo antes de esas representaciones que tenemos documentadas, adscrita a la nómina creativa de otro dramaturgo, pues en la lista aparecida en la edición de *El peregrino en su patria* de 1618, Lope de Vega incluía *Los jueces de Castilla* entre las comedias nacidas de su ingenio. Morley[2] notó en su día que esta obra tenía un porcentaje de versificación en redondillas y romance distinto del patrón habitual que caracteriza el teatro de Agustín Moreto, ya que halló que las primeras eran superiores en número y el segundo inferior a lo que es habitual. Además, en su clásico e indispensable trabajo sobre la cronología de las comedias del Fénix, Morley y Bruerton, tras contabilizar y cotejar la versificación con la del resto del corpus lopiano, llegaron a la conclusión de que la comedia que apareció a nombre de Moreto difícilmente podía ser la misma que Lope mencionaba como suya, al menos de una manera global, ya que, según sus propias palabras, esta obra «no concuerda ni con los métodos de la versificación de Lope ni con los de Moreto». El porcentaje total de versos españoles (que suman el 96,3 % del total) hace pensar a Morley y Bruerton que Lope debió escribir la obra hacia 1604-1606 [Morley y Bruerton, 1968: 487], es decir, aproximadamente una década antes del nacimiento de Moreto. Por otra parte, el hecho de que aparezcan versos italianos, que Lope no empleó con anterioridad al año 1624 aproximadamente, así como versos de arte mayor, que no usó nunca, les lleva a pensar que, sin ninguna duda, la que se conserva no es la obra escrita por Lope, sino una remodelación, ligera, en opinión de dichos estudiosos, llevada a cabo por Moreto. Pero lo cierto es que resulta imposible dilucidar hasta qué punto transformó Moreto el material primigenio elaborado por Lope.

Como es bien sabido, *Los jueces de Castilla* apareció publicada por vez primera en Madrid en el año 1654, incluida en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto. Sobre un trasfondo histórico que pretende evocar las aspiraciones independentistas del condado castellano con respecto al reino astur-leonés, la obra gira en torno a la ambición de poder desmedido por parte

---

[2] Citamos a través de Morley y Bruerton, 1968: 487.

de unos gobernantes despóticos que, arrastrados por sus más bajos instintos, anteponen su interés personal a cualquier otra circunstancia.

En la jornada primera de la comedia, Ramiro, infante de León, se ve obligado a abandonar su tierra tras ser acusado injustificadamente por su hermano Alfonso, príncipe de Asturias, de conspirar contra él, primero en la línea sucesoria al trono, movido por su envidia, acusación que inmediatamente se ve respaldada por el padre de ambos, Ordoño, rey de León. Inmediatamente después tenemos la oportunidad de comprobar sus ansias de poder cuando, escudando su ambición en la presunta amenaza que para él suponen los cada vez más poderosos condes de Castilla, decide llamarlos a palacio para, sin ninguna causa justificada, encarcelarlos y asesinarlos. Una vez conocida la noticia de su ajusticiamiento, Ruy Peláez, que se había quedado a cargo del gobierno y la tenencia de Castilla en ausencia de los condes, ve la oportunidad de hacerse con el poder de manera definitiva asesinando a la legítima heredera del mismo, la condesa Geloíra, a quien Ramiro había conocido por azar en su deambular errante por tierras castellanas. Peláez solicita para cumplir su fin la ayuda de Martín del Carpio, primo de Ramiro, que, aprovechando la coyuntura, se ofrecerá a secundar la confabulación con la única intención de poder ayudar a Geloíra a salvar su vida. Disfrazando a Ramiro de un villano al que encomendar el asesinato, ambos, infante y condesa, vivirán como esposos (aquél ocultando su verdadera identidad a ésta), con sus respectivos sirvientes, ocultos en un paraje campestre.

Al comenzar la jornada segunda descubrimos que los cambios políticos se suceden rápidamente, ya que el rey Ordoño ha muerto y el pueblo, considerando que el príncipe Alfonso asesinó en su día a su hermano Ramiro, le ha negado el trono en favor de Froila, sobrino de ambos, provocando la huida apresurada de León de Alfonso. Además, Ruy Peláez ha convocado a los nobles castellanos al Concejo de Burgos para que ratifiquen de manera oficial su nombramiento como nuevo conde de Castilla. El grueso de este acto está dedicado a poner en escena la labor de Laín Calvo y Nuño Rasura, escuderos de los condes asesinados, de impedir, apelando a la responsabilidad de los nobles, al apoyo popular y erigidos como jueces de Castilla, que Ruy Peláez detente el título condal y abogando porque recaiga en su legítima titular, la condesa Geloíra. La jornada termina con la llegada de un príncipe Alfonso errante y maltrecho al paraje rural donde viven los protagonistas. Sol, dama enamorada de Ramiro, creará, movida por sus celos, una situación en la que éste creerá ver el engaño amoroso de Geloíra con Alfonso y decidirá, ciego de ira, abandonarla y partir junto con su criado Sancho.

La jornada tercera comienza ocho años después. Geloíra y su hijo, habido de su relación con Ramiro, llegan junto a Elvira, criada de aquélla, vestidos de peregrinos a casa de doña Sol donde se ofrecen, encubierta su identidad, a trabajar a su servicio. Pronto sabemos que Alfonso ha sucedido en el trono de León a Froila y busca a su hermano para resarcirle de la injusticia contra él cometida. Ramiro y Sancho, el gracioso, llegan a casa de la propia Sol donde han concertado una cita con Laín Calvo. Ambos han servido como soldados en Portugal durante todo este tiempo. Allí, Ramiro y Geloíra se reconocerán y la identidad de ambos quedará al descubierto. Impasible por el resentimiento que aún siente por la supuesta infidelidad cometida por Geloíra, Ramiro mostrará rechazo incluso por su propio hijo. Poco después, Ramiro y Sancho serán detenidos como responsables de la desaparición de la condesa Geloíra y juzgados, junto a Ruy Peláez y Martín del Carpio, en un tribunal presidido por Nuño Rasura. La llegada repentina del rey Alfonso a Burgos, en busca precisamente de su hermano, al que piensa en Castilla, conducirá al desenlace de la comedia en el que el orden y la justicia serán restituidos: las identidades de Ramiro y Geloíra se descubrirán ante todos, el malentendido que acabó con su relación será aclarado, el rey Alfonso, deseoso de retirarse a un monasterio, entregará la corona de León a su hermano, y Laín Calvo y Nuño Rasura serán recompensados por su integridad como jueces de Castilla.

Podríamos decir que la estructura a partir de la cual Moreto construye la obra (o tal vez Lope en origen, aunque nos referiremos siempre al primero al ser el autor reconocido de la comedia que conservamos) gira en torno a tres ejes temáticos de clara naturaleza histórica: las figuras de los reyes leoneses, el encarcelamiento de los condes de Castilla por parte de aquellos y la leyenda de los jueces de Castilla. Mediante el empleo de estos tres núcleos de manera libre y con las licencias dramáticas pertinentes, Moreto parece querer captar en el escenario la esencia y carga mítica del punto de inflexión en el que el condado de Castilla se emancipa del dominio que sobre él ejercía el reino astur-leonés dando origen, aunque sólo sea de manera incipiente y metafórica sobre el escenario, al núcleo de la realidad nacional que más tarde se conocería como Monarquía Hispánica.

A pesar de que el título de la comedia dirige nuestra atención hacia la figura de los jueces de Castilla, lo cierto es que el verdadero protagonista de la misma, el que sirve de hilo conductor a través de su historia, no es otro que Ramiro, el infante de León. Se trata de Ramiro II, que extendió su reinado en el territorio leonés durante dos décadas, desde el año 931 hasta el 951. Monarca caracteri-

zado por su intensa actividad política y militar, frecuentemente enfrentada con el califa Abd al-Rahman III, en lo que sería un período de especial esplendor para al-Andalus, ha pasado a la historia como el principal monarca leonés del siglo x [Carretero y Jiménez, 1996: 58] y hasta llegó a convertirse en motivo legendario a través del poco conocido poema épico *Miragaya*, que se centra en la supuesta juventud del monarca.[3] Moreto decide incluir en su listado de *dramatis personæ* al padre, Ordoño II, y a uno de los hermanos del rey Ramiro, el también monarca Alfonso IV, e incluso de manera indirecta, ya que se le menciona en la historia pero no tiene un papel en la misma, al rey Fruela II, hermano de Ordoño y, por consiguiente, tío de Ramiro y Alfonso. Con el fallecimiento de Ordoño II en 924, tras diez años de reinado caracterizados por su eminente talante belicoso, le sucedería en el solio regio su hermano Fruela II, a pesar de que Ordoño había tenido tres hijos (Sancho, Alfonso y Ramiro) con su primera esposa, Elvira Menéndez, porque, en opinión de Gonzalo Martínez Díez, los hermanos García, Ordoño y Fruela debieron llegar a ese acuerdo una vez muerto su padre, el abuelo de Ramiro II, el rey Alfonso III, en el año 911.[4]

La visión dramática de Fruela II que emplea Moreto, poco parece ajustarse con la realidad histórica del personaje y su reinado, aunque sí con la visión transmitida por alguna crónica medieval. En primer lugar, el personaje de Sol indica que una vez muerto Ordoño el pueblo rechaza al heredero natural al trono, su hijo Alfonso, al que le achacan la injusta muerte de su hermano Ramiro, y se proclama, se entiende que por aclamación, a Fruela, al que se califica como sobrino de Alfonso, como nuevo monarca que inicia la persecución de éste, que se ve obligado a abandonar León, para cobrarse venganza del asesinato ya mencionado [vv. 1164-1176]. Sin embargo, unas decenas de versos más adelante, sin que haya mediado un lapso temporal destacable, el personaje de Laín Calvo, en el momento en el que se dirige al concejo reunido en Burgos reclamando la autodeterminación de Castilla del reino astur-leonés, presentará una imagen bien distinta de Fruela, al que describe como un usurpador del poder, y califica de «cruel», «soberbio» y «traidor», y de quien se dice que ejerce su tiranía a través de la explotación de sus vasallos mediante la grabación de desorbitados impuestos [vv. 1580-1599]. La *Crónica* escrita por el obispo de Oviedo Sampiro, redactada a comienzos del siglo xi y

[3] Sobre las características de esta obra, véase Rodríguez Fernández, 1972: 22-25.
[4] Citamos a través de Martínez Díez, 2005: 263.

que aporta multitud de datos correspondientes a la monarquía leonesa en el período comprendido entre los reinados de Alfonso III y Vermudo III (desde el año 866 al 999), transmite cierta imagen veleidosa del monarca y, lo que es más curioso, un componente sobrenatural en lo concerniente a la finalización de su mandato:

> En el año 924, muerto Ordoño, le sucedió en el reino su hermano Fruela. Por la brevedad del mismo no alcanzó ninguna victoria ni combatió a ningún enemigo, salvo a los hijos de Olmundo, a los que, según dicen, mandó matar siendo inocentes. También se dice que por castigo divino perdió pronto el reino, pues tras la muerte de los hermanos desterró, también sin culpa, al obispo Fruminio. Y así abreviado el tiempo de su reinado vino a morir enseguida por enfermedad, habiendo ocupado el trono un año y dos meses [Martínez Díez, 2005: 263].[5]

La semblanza que del monarca elabora don Rodrigo Jiménez de Rada resulta más contundente:

> Este rey [Fruela II] no hizo nada digno de recordarse, salvo que ordenó matar sin razón alguna a los hijos del noble Olmundo, y que castigó con el destierro a Frominio, obispo de León y hermano de los anteriores. Y como los hombres malvados no alcanzan la mitad de sus días, atacado por la lepra murió al cabo de un año y dos meses de reinado y fue enterrado sin pena ni gloria en León junto a su hermano Ordoño [Martínez Díez, 2005: 191].

A su vez, la *Primera crónica general de España* de Alfonso X el Sabio destaca en el mismo título del apartado que dedica a su reinado el «mal que fizo» y dice de él sin ambages que «fue malo», tras lo que narra, una vez más, la injusticia sufrida por los hijos de Olmundo y el obispo de Léon [Martínez Díez, 2005: 387].

Tras la muerte de Fruela y un breve período de enfrentamiento por el poder entre sus tres hijos y los tres de su hermano Ordoño, entre ellos y entre sí, el trono leonés recaería en Alfonso Ordóñez, que reinaría como Alfonso IV y permitiría que sus hermanos Sancho y Ramiro mantuvieran su control sobre Galicia y las tierras portuguesas comprendidas entre los ríos Miño y Mondego, respectivamente. Su reinado de cinco años estuvo marcado, al igual que el de

---

[5] Para una completa edición crítica en latín de la obra de Sampiro que recoge sus diferentes redacciones, remitimos a Pérez de Urbel, 1952.

su tío, por una cierta «atonía política y militar» en palabras de Martínez Díez [2005: 270], en el que habría que destacar la asunción por parte del emir Abd al-Rahman III del título de califa el viernes 16 de enero de 929.

Ni el obispo Sampiro ni el cronista hispano musulmán Ibn Hayyan (que sí califica a Fruela como tirano) serán muy prolijos a la hora de detallar el reinado de Alfonso IV en sus crónicas, pero ambos destacan el hecho de que Alfonso decidió abandonar el cetro para abrazar la vida religiosa retirado en el monasterio de Sahagún en el año 931, probablemente a consecuencia del impacto personal que debió tener en él el fallecimiento de su esposa, la reina Óneca. Reproducimos el texto de Sampiro por el reflejo que tiene en el de Moreto:

> Muerto Fruela, Alfonso, hijo de Ordoño, tomó el cetro paterno. Y entrándole el deseo de abrazar la vida religiosa, envió emisarios a su hermano Ramiro, que moraba en tierras de Viseo, comunicándole su voluntad de renunciar al trono y cedérselo a él. Ramiro vino entonces, acompañado por una gran fuerza de sus magnates a Zamora y se hizo cargo del reino. Entonces su hermano Alfonso se retiró al monasterio de Sahún, a orillas del río Cea [Martínez Díez, 2005: 270].[6]

Con esta intención precisamente llega Alfonso a Burgos en la parte final de la comedia de Moreto, sin que se nos detallen los motivos de su retiro espiritual, buscando a su hermano con el único propósito de expiar su culpa a través de la entrega del trono leonés. Lo que escapa ya a ese final estereotipado de la comedia que restituye la justicia perdida al comienzo de la misma es el hecho de que Alfonso pronto pareció arrepentirse de esa decisión, quizás apresuradamente tomada, de dejar el poder, y sólo unos meses después, alentado por los enemigos de su hermano Ramiro, salió de su clausura con el afán de retomar el trono perdido. Aunque no lo consiguió, no sería su último intento, pues menos de un año después volvería a probar suerte (animado esta vez por los condes de Saldaña y Burgos) en un momento en el que sus tres primos, los hijos de Fruela, se habían apoderado de Asturias y hecho fuertes allí. Ramiro fue capaz de sofocar la rebelión, detener a sus primos y, una vez más, a su hermano y no dudó en cegarlos en un mismo día, aplicando con ellos la pena prevista para

[6] Para consular el texto de Ibn Hayyan, remitimos a la misma página del trabajo de Martínez Díez.

este tipo de casos de alta traición,[7] encarcelándolos posteriormente de por vida [Martínez Díez, 2005: 276-279].

El cotejo de las licencias dramáticas empleadas por Moreto en su comedia con la información estrictamente histórica transmitida por las crónicas medievales parece apuntar a un interés por parte del dramaturgo por manifestar o subrayar la personalidad de un monarca cuyas empresas llegaron a adquirir tintes casi legendarios. Moreto parece querer centrar para el espectador del siglo xvii en la figura de Ramiro II el momento mítico del nacimiento de la nación castellana, arropado, tal vez, por el estrechísimo vínculo habido, y seguramente conocido por todos, entre él y el popularmente considerado como padre de la misma, el conde Fernán González, figura política creada *de facto* por un Ramiro II que decidió acumular en él una cantidad de poder nunca antes vista en un solo noble castellano.

Sin embargo, ni Fernán González aparece incluido como personaje de la comedia, ni la realidad histórica se corresponde con la visión presentada por el dramaturgo. El interés por crear esos tintes fabulosos podría explicar el constante uso por parte de Moreto del recurso de la identidad oculta bajo un disfraz, el injusto destierro que sufrió, su vagabundear por las agrestes tierras castellanas, su faceta como esforzado y exitoso soldado en tierras portuguesas (territorio con el que, como hemos visto, le unió un estrecho vínculo político) y, por último, la inclusión del personaje del hijo fruto de su amor con la condesa Geloíra a quien, subrepticiamente, se presenta como el heredero del recién nacido reino de Castilla y León formado por el matrimonio del rey de León, Ramiro, y la condesa de Castilla, Geloíra.

Estaríamos ante otro personaje sin sustento histórico, ya que los dos hijos de Ramiro II que llegarían a reinar serían Ordoño III (950-956), fruto de su primer matrimonio con Adosinda, hija del conde gallego Gutier Osóriz, y Sancho I el Craso (956-958 y 960-966), hijo de su segunda mujer, la infanta Urraca de Pamplona, pero siempre en un reino leonés en el que el condado castellano funcionaría como una entidad que, a pesar de gozar de una cierta autonomía, seguía estando bajo sujeción leonesa. La caracterización del hijo de Ramiro y Geloíra redunda a la hora de realzar la dignidad de sus progenitores a través de la suya propia, a pesar de que los rasgos psicológicos con los que aparece retratado resultan totalmente maniqueos y nada pertinentes para un

---

[7] Sobre el castigo consistente en la deorbación ocular en la *gens gotica*, véase Rodríguez Fernández, 1972: 111-119.

niño de ocho años de edad. Sirva como muestra, de entre las muchas que se podrían traer a colación, el momento en que Ramiro, cegado por la ira que le produce la supuesta infidelidad cometida por Geloíra, no se aviene a razones, vuelve a rechazar tanto a ella como a su hijo y decide marcharse en compañía de Sancho, su criado:

Sale el niño con una daga o puñal.
Niño — Ahora veréis los dos.
Geloíra — ¡Ay, fijo! Ya han escorrido.
Niño — La vida les ha valido,
por los pañales de Dios.
Geloíra — Tu padre es, fijo, ¡ay de mí!,
y el Infante de León.
De celos de una traición
me dexa.
Niño — ¿Celos de ti?
Ma Dios que me da pesar
que sea infante.
Geloíra — ¿Por qué?
Niño — Madre,
porque creo que es mi padre
e non le puedo matar [vv. 2624-2635].

El segundo aspecto histórico que conforma la estructura temática de *Los jueces de Castilla* sería el relacionado con el ilícito apresamiento y asesinato, al comienzo del primer acto, de los condes castellanos a manos del rey Ordoño, sin que se especifique más motivo para ello que la ofensa que siente éste, aunque en realidad se muestra más bien temeroso ante el poder que parecen haber acumulado unos condes de Castilla que eran vasallos suyos. En realidad, Moreto parece preparar al espectador para lo que va a tener más peso en el desarrollo dramático de la obra: el comportamiento veleidoso del mal gobernante y la imposibilidad de conseguir cualquier objetivo a través de medios ilegítimos (en este caso, el dominio sobre un reino de León y Castilla unificado).

El día 25 de julio de 920, el por aquel entonces emir hispano-árabe Abd al-Rahman culminó en el campo de batalla de Muez, con una sangrienta derrota infligida a las tropas cristianas, en una jornada que pasó a la historia como la batalla o desastre de Valdejunquera por el valle donde tuvo lugar el

enfrentamiento, la campaña que dos meses antes había iniciado en Córdoba con el objetivo de atacar la línea fronteriza marcada por el río Duero y el reino de Pamplona. Aproximadamente un año después, Ordoño II preparó una ofensiva por tierras de Guadalajara para vengar semejante derrota que fue reseñada por el cronista Sampiro. Tras ello, incluye una noticia referente a los condes castellanos que sólo aparece recogida en su historia:

> El rey Ordoño, siendo como era varón previsor y perfecto, envió a Burgos en busca de los condes que entonces regían aquella tierra. Estos condes eran: Nuño Fernández, Abolmondar Albo y su hijo Diego, y Fernando Ansúrez, acudieron a reunirse con el rey junto al río Carrión, en el lugar llamado «Tebulare». Y como dice el autor sagrado: «el corazón de los reyes y el curso de las aguas están en la mano del Señor», y sin que nadie lo supiera salvo los consejeros más cercanos, los apresó, y bien atados y encadenados se los llevó consigo a la capital leonesa, donde ordenó que fueran recluidos en la cárcel [Martínez Díez, 2005: 256].

Según señala Gonzalo Martínez Díez, a pesar de que la noticia sigue a la correspondiente al desastre de Valdejunquera, no se puede precisar con total exactitud la fecha en que tuvo lugar el apresamiento de los condes pero, según él, debió acaecer en 921 ó 922 [2005: 256-257]. Sin embargo, muchos historiadores han relacionado una supuesta negativa de los condes a ayudar al rey en su campaña contra las tropas de Abd al-Rahman como la causa de la misma, basándose en la expresión «*et erant ei rebelles*»,[8] que se incluye en la compilación de la obra de Sampiro que llevó a cabo el obispo de Oviedo don Pelayo a fines del siglo XII, aunque debemos ser cautelosos a este respecto, pues, según la opinión generalizada, las interpolaciones de éste carecen de rigor histórico. Lo que sí parece claro, en opinión de Martínez Díez, es que, a diferencia del desenlace que se incluye en la comedia de Moreto, los condes fueron liberados tiempo después. Sin embargo, en la versión pelagiana de la obra de Sampiro se indica expresamente que el rey Ordoño ordenó la ejecución de los nobles castellanos.[9] Dicho historiador identifica sin ningún problema a dos de los condes apresados: Nuño Fernández, conde de Burgos en 922 y de

8 Sobre este respecto, véase Pérez de Urbel, 1952: 316.

9 «[…] *et ibi eos necare iussit*», indicará don Pelayo en su nota a Sampiro. Fray Justo Pérez de Urbel [1952: 316 y 388], tras señalar la discrepancia con el relato de Sampiro, indica que este dato pasó con posterioridad a la *Crónica Najerense* y a la redactada por Lucas de Tuy, aunque la documentación conservada demuestra que esos condes siguieron con vida en años posteriores a su encarcelamiento.

Castilla en 926, y Fernando Ansúrez, conde de Castilla en 929. Más problemático resulta identificar al conde Abolmondar (o Abu al-Mundir) Albo y a su hijo. Para Martínez Díez la identificación propuesta por Margarita Torres en su obra *Linajes nobiliarios de León y Castilla. Siglos IX-XII*, para quien estos dos personajes serían el futuro conde de Carrión, Diego Muñoz, y su padre, Munio Gómez, resulta un tanto dudosa, pues en ese momento no había en Castilla ningún conde con los nombres consignados por Sampiro [2005: 256-257]. Moreto, que respeta el nombre de los condes históricos, decide excluir de la trama de su comedia a la figura de Fernando Ansúrez, por un lado, y además emparenta al conde Almódar (o Almodóvar) Blanco y a su hijo Diego, al que apellida Almendárez, con la protagonista femenina de la comedia y futura esposa del rey Ramiro, Geloíra, para, de este modo, aunar en un mismo destino, en principio adverso, a ambos personajes.[10]

Por último, nos detendremos a valorar el elemento histórico que funciona como núcleo argumental de la comedia: la figura de los jueces de Castilla. A pesar de que hasta mediados del siglo XX algunos historiadores consideraban la existencia de estos personajes como un hecho histórico,[11] hoy en día se descarta completamente dicha posibilidad y se atribuye a estos jueces legendarios el valor y la función de un elemento mítico de índole nacionalista. A través de él, el imaginario colectivo buscaba reafirmarse en unas señas de identidad propias que respaldaran esas particularidades que deberían conducir inevitablemente al condado de Castilla a la búsqueda de un camino alejado del dominio del reino leonés.

Las razones históricas que se han alegado a la hora de explicar el nacimiento del mito e incluso para defender su veracidad tienen que ver con el choque cultural y social existente entre los reyes y la sociedad astur-leonesa, herederos de la antigua monarquía visigoda de Toledo, y el pueblo castellano, poco o escasamente romanizado, alejado del centro político y legislativo de la corte

[10] Jiménez de Rada recogerá en su *Crónica* la siguiente noticia: «[…] citó [Ordoño II] a los condes que daban la impresión de ser reyes de Castilla en el lugar que se llama Tejar, a la orilla del río Carrión, con la excusa de querer tratar con ellos. Y a su llamada acudieron Nuño Fernández, Albolmondar Albo y su hijo Diego y Fernando, hijo de Ansúrez; y sin que nadie lo esperase, salvo sus consejeros, los apresó y los llevó encadenados a León; y al cabo de un tiempo de tenerlos encarcelados ordenó matarlos, y puso un baldón en su reputación y manchó de sangre inocente el estandarte» [1989: 190].

[11] Pérez de Urbel dirá que «tal vez se ha querido dar a la institución de los jueces de Castilla un valor que en realidad no tiene; pero su existencia puede considerarse como un hecho histórico» [1945: 150].

(en un territorio vasto, despoblado, mal comunicado y en constante conflicto con los hispano-musulmanes del sur) y mucho más afines culturalmente con el reino de Pamplona y con las corrientes carolingias de allende los Pirineos. El hecho de que el pueblo castellano cree una leyenda en torno a unos jueces que aplican justicia al margen de los dictados impuestos desde la corte de León estriba en la preferencia de los castellanos hacia una ley impartida por hombres justos que toman sus decisiones basándose en el fuero del albedrío, con sentencias sustentadas en las fazañas, es decir, normas jurídicas que se aplicaban más tarde a situaciones análogas y que estaba respaldado en una costumbre ancestral, frente a las leyes incluidas en el *Liber iudiciorum* que, fundamentado en el demonimado *ordo gothicus* de los reyes de Toledo, regía las leyes leonesas. Se convertían de esta manera en los símbolos de la diferenciación entre las gentes leonesas y castellanas, y en su oposición a las normas de gobierno astur-leonesas.[12] Para Martínez Díez, tanto la existencia de los jueces de Castilla, como los otros dos elementos legendarios que se han perpetuado a lo largo de los siglos (la independencia del condado a partir de Fernán González y la disputa de Castilla y León por las tierras situadas entre los ríos Cea y Pisuerga), no son más que elementos que han vivido en la tradición juglaresca para incorporarse con posterioridad y permanecer en la historia de Castilla como productos de la creación literaria, cuyo ejemplo más elaborado sería el anónimo *Poema de Fernán González*, redactado a mediados del siglo xiii [2005: 280-281].[13]

En la denominada *Historia Roderici* (biografía escrita sólo unas décadas después del fallecimiento del Cid) se menciona a Laín Calvo como antepasado del legendario héroe castellano. No menos ilustre resulta el linaje de Nuño Rasura, de quien la *Crónica Najerense* (escrita con posterioridad al año 1160) señala como abuelo del conde Fernán González. Nada se dice en ninguna de las dos obras de la calidad de jueces de Castilla de estos personajes, aunque sí en el *Fuero general de Navarra*, donde hallamos el primer testimonio escrito de la existencia de dos jueces de Castilla en una parte redactada entre los años 1157 y 1194:

[12] De hecho, Castilla no tuvo una legislación asentada por escrito hasta su unión definitiva con el reino de León, cuando Alfonso X el Sabio ordenó redactar el *Fuero Real* que, a pesar de todo, nunca tuvo una vigencia general en todo el territorio. Véase Carretero y Jiménez, 1996: 151.

[13] Para el fragmento del *Poema* que trata sobre la historia de los jueces de Castilla, véase la edición de Zamora Vicente, 1954: 50-53.

> Est es el linaje de Rodric Díaz, el Campeador, como ueni dreytament del linaje de Laýn Calbo, qui fue copaynero de Nueno Rasuera. Et fueron anvos uidiçes de Castieylla [Martínez Díez, 2005: 281-282].

Poco después, entre 1196 y 1211, se menciona su existencia en el denominado *Liber regum* o *Cronicón Villarense*, la crónica histórica considerada más antigua en romance castellano, en la que se fija su elección en los años posteriores a la muerte del rey Alfonso II, es decir, al año 843 y donde el autor nos indica que los castellanos «eligieron jueces» [Peña Pérez, 2005: 55-56]. En el *Chronicon mundi* de don Lucas de Tuy, terminado hacia 1236 y de marcada visión leonesa, se fecha la historia de los jueces durante el reinado del rey Fruela II, entre los años 924-925, y se achaca su elección al deseo de emancipación castellano con respecto al reino de León que conducirá a la independencia definitiva del condado. La versión castellana de la historia la presenta el arzobispo de Toledo don Rodrigo Jiménez de Rada en su *De rebus Hispaniæ* (redactada poco después de 1243), en la que ofrece una descripción de ambos personajes que nos interesa por los puntos de contacto que parece tener con la caracterización de los mismos que desarrolla Moreto en su comedia.

De acuerdo con ésta, todo parece indicar que el dramaturgo debía conocer la crónica de Jiménez de Rada, pues en ella se recogen rasgos definitorios que incluyó y que no aparecen en ningún otro de los testimonios que tratan sobre ellos.[14] Mientras que para Lucas de Tuy, Laín Calvo y Nuño Rasura pertenecían a los denominados *nobiles milites* y el primero renunciaría en seguida a su cargo con el fin de aglutinar el poder en una única persona, para el arzobispo toledano ambos serían caballeros guerreros a los que se niega la condición de *nobiles* y, durante el desempeño de sus funciones, funcionarían de manera complementaria ocupándose Rasura de la administración de la justicia y Calvo de las funciones relacionadas con la milicia [Peña Pérez, 2005: 58-59].

---

[14] De Laín Calvo dirá: «éste, sin embargo, atendía nada o muy poco a los juicios, antes bien andaba continuamente pensando en guerras y batallas, pues se enfurecía fácilmente y no soportaba con tranquilidad las vistas de los pleitos, cosa que no conviene a quien juzga». Por su parte, describía a Nuño Rasura del siguiente modo: «fue un hombre sensato y discreto, hábil y juicioso, trabajador, serio, y por esta razón era querido por todos, hasta el punto de que apenas hubo quien estuviera en desacuerdo con sus fallos o recurriera sus decisiones, que sin embargo tomaba muy de tarde en tarde, pues ponía fin a casi todo con una amigable reconciliación; y así todos lo apreciaban, de forma que no quedaba resquicio alguno a la maledicencia o la envidia» [Martínez Díez, 2005: 192].

Efectivamente, Moreto presenta a ambos personajes como los escuderos de los condes castellanos y, una vez que han sido elegidos jueces por aclamación popular, les vemos desempeñando sus funciones de manera conjunta aunque con competencias diferenciadas.

Será por boca de Laín Calvo cuando escuchemos por vez primera la condición de ambos, pues en los versos 188-190 dirá que son «siempre escuderos de honor y valor los dos» y, poco después, en el momento en que los dos condes son hechos prisioneros, Almódar Blanco se dirigirá a Rasura como «el mi fiel escudero» [v. 275].[15] En la despedida final de Calvo, el conde Nuño Fernández le calificará de «amigo de fe» y Almódar Blanco como «leal escudero», y una vez más a ambos como «fieles vasallos» [vv. 321-322 y 337]. Con respecto a sus atribuciones respectivas, será el propio Laín quien solicite a los hidalgos castellanos la elección, por aclamación popular, de dos jueces que «[…] el uno / fincará para las armas / e otro para la justicia» [vv. 1646-1648] a lo que acceden los nobles, que señalan que el puesto de Nuño Rasura estará «en la villa» y el de Laín Calvo «en la campaña» [vv. 1656-1657], por lo que Osorio, el noble más anciano, será el encargado de entregar a Laín la bengala, símbolo de mando militar, y a Nuño la vara, insignia de los ministros de la justicia.

Pronto Nuño Rasura, cuyo comportamiento anterior a la elección presagiaba el celo y las dotes con las que desempeñarán sus funciones,[16] empezará a sentirse conferido, de manera instintiva, de los atributos propios del buen legislador, especialmente de la objetividad a la hora de impartir justicia, hasta el punto de que estará dispuesto a enfrentarse al propio Laín e incluso a derogar su potestad en caso de que el cumplimiento de la ley así lo requiriera [v. 2771].

Un compendio de toda la información recogida en la documentación que trata sobre la leyenda de los jueces de Castilla permite perfilar, por una parte,

[15] «E vos, Laín Calvo, el mío», dirá el conde Nuño Fernández [v. 276].

[16] Sirvan a modo de ejemplo el hecho de que por las palabras que Nuño Rasura dirige al conde Almódar Blanco cuando éste acepta ser detenido injustamente por el rey sin oponer resistencia se infiere su conocimiento del Fuero Juzgo —«ni en sangre, ni en calidad / te hizo a ti menos la ley» [vv. 237-238]—, o que el mismo personaje solicite «concejo abierto» para votar la elección del tirano Ruy Peláez en contra del deseo de éste de realizar una elección a puerta cerrada, más propicia para sus intereses, en la que únicamente participen los nobles más ancianos [vv. 1505-1512]. Por otra parte, Osorio, el noble castellano con derecho a réplica en el proceso de elección de Ruy Peláez por ser el de mayor edad, cederá su palabra a Laín Calvo «por más ducho» [v. 1554].

su génesis, basada, aunque en un momento difícil de ubicar cronológicamente, en un período de supuesto vacío de poder y, por otra, su trayectoria, que iría desde la tradición navarra hasta la castellana, pasando por la leonesa, para, a mediados del siglo XIII, quedar fijada como materia literaria en el *Poema de Fernán González* por los monjes de San Pedro de Arlanza, en época coetánea a la redacción de las hazañas de Rodrigo Díaz en el monasterio de San Pedro de Cardeña [Peña Pérez, 2005: 54-55].

Con la inclusión del asunto, en su versión más sintética, en la *Primera crónica general de España* de Alfonso X el Sabio,[17] éste quedó fijado de manera indiscutible en la historia española hasta fines del siglo XVIII, cuando el padre Flórez, en su obra *España Sagrada* (1771), se atrevió a cuestionar la veracidad de estos personajes al no encontrar ningún testimonio documental que así lo avalara [Martínez Díez, 2005: 283-284]. Muy recientemente, Martínez Díez ha elaborado un catálogo de diez puntos en los que pone al descubierto la absoluta inconsistencia histórica que impide sustentar la existencia no sólo del tribunal de dos jueces de Castilla, sino de las propias figuras de Laín Calvo y Nuño Rasura [Martínez Díez, 2005: 286-288].

Como hemos tenido ocasión de comprobar a lo largo de este trabajo, la elección de las figuras de los jueces de Castilla como tema central de la comedia pretende llevar a escena uno de los momentos decisivos en la historia de Castilla y, por extensión, de una Monarquía Hispánica de cuya configuración político-económica sería núcleo ya desde el siglo XIII, en la que el condado obtiene, por mor de las licencias dramáticas pertinentes, su independencia política y su inmediata equiparación con el reino de León. Basándose en el trasfondo histórico que propició dicho proceso, y aprovechándose de la particularización acometida en unas figuras concretas de un momento histórico específico (como es habitual en la conformación de todo relato legendario), Moreto esgrime, como en cualquier movimiento de naturaleza nacionalista, las diferencias intrínsecas existentes entre ambos pueblos (en una de sus arengas dirá Laín Calvo: «[…] propongo, / pues de la sangre asturiana / resta de los godos somos, / que reino aparte se faga / Castiella e non la prez suya finque en coyunda tirana» [vv. 1600-1605]), a lo que sumará un despotismo tiránico hacia los castellanos y sus fueros por parte de los monarcas leoneses, de mucho más difícil sustento histórico, con el objeto de representar en el escenario el

[17] Para la consulta del pasaje relativo a los jueces de Castilla en la *Crónica* del rey Sabio, remitimos a la edición de la misma preparada por Menéndez Pidal, 1977: 387-388.

nacimiento ideal del reino de Castilla. Para ello, el dramaturgo elige a unos personajes que, moviéndose entre el difuminado límite existente entre la historia y el mito, el público vería como la manifestación del espíritu independentista y emprendedor de una nación que consideraba elegida por Dios. De este modo construye su historia, muy probablemente, a partir de los testimonios recogidos tanto en la versión pelagiana de la *Crónica* de Sampiro como en la *Crónica* del arzobispo don Rodrigo Jiménez de Rada, al que podemos considerar como el introductor del mito en la historia oficial castellana.

Resulta factible suponer que la conciencia colectiva asociaría sin ningún problema la figura de los jueces con la de los dos héroes castellanos por antonomasia, Fernán González y Rodrigo Díaz, que, como ya sabemos, la tradición emparentaba a través de una supuesta línea genealógica. Para Javier Peña Pérez, no sólo la figura de los jueces va estrechamente unida con la de los héroes, sino que, además, encuentra otro vínculo entre ambos binomios en el hecho de que «al igual que en las narraciones relacionadas con Fernán González, [...] la doble asociación entre Fernán González/Rodrigo Díaz y Nuño Rasura/Laín Calvo haya germinado en tierras del reino de Navarra más de medio siglo antes de que se incorporara a la tradición cronística castellana para convertirse en versión histórica oficial a mediados del siglo XIII» [Peña Pérez, 2005: 52].

Historia y ficción se entrelazan constantemente, tal y como señala Ramos y Loscertales [1948: 76], en la configuración de una obra que parece querer recurrir al momento de la formación de la idiosincrasia castellana con el objetivo de ensalzar el presente imperial de dramaturgo y espectadores mediante la presentación, a modo de presagio, del nacimiento mítico de la nación a través de la confluencia de las aspiraciones colectivas en las particularidades de unos personajes concretos.

Bibliografía

Alfonso X, *Primera crónica general de España*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1977, 3 vols.

Anónimo, *Poema de Fernán González*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.

Carretero y Jiménez, Anselmo, *Castilla. Orígenes, auge y ocaso de una nacionalidad*, México, Porrúa, 1996.

Jiménez de Rada, Rodrigo, *Historia de los hechos de España*, ed. Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza, 1989.

Martínez Díez, Gonzalo, *El Condado de Castilla (711-1038). La historia frente a la leyenda*, Valladolid, Marcial Pons/Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo, 2005, 2 vols.

Morley, Sylvanus Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica,* Madrid, Gredos, 1968.

Peña Pérez, Francisco Javier, *El surgimiento de una nación. Castilla en su historia y en sus mitos*, Barcelona, Crítica, 2005.

Pérez de Urbel, Justo, *Historia del condado de Castilla*, Madrid, CSIC/Escuela de Estudios Medievales, 1945, 2 vols.

—, *Sampiro, su crónica y la monarquía leonesa en el siglo X*, Madrid, CSIC, 1952.

Pérez Pastor, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda serie*, Bordeaux, Féret et fils, 1914.

Ramos y Loscertales, José María, «Los jueces de Castilla», *Cuadernos de Historia de España*, X (1948), pp. 75-104.

Rodríguez Fernández, Justiniano, *Ramiro II rey de León*, Madrid, CSIC/Instituto Jerónimo Zurita/Escuela de Estudios Medievales, 1972.

Las fortunas de Carlos, el licenciado Vidriera de Moreto

Javier Rubiera
Université de Montréal

> Maestro en desengaños, pinta con rasgos de admirable verdad el egoísmo e ingratitud de los hombres, la constante injusticia de la suerte y la más perseverante desdicha en que viven la virtud y el mérito [Fernández-Guerra, 1856].

Sobre los diversos modos de interpretar la comedia

Entre una buena parte de la crítica contemporánea no está de moda recurrir a la referencia textual para controlar la libertad del lector y para comprobar la fortuna de una interpretación. Sin embargo, para otros, entre los que me encuentro, sigue siendo la piedra de toque y la guía más fiable para reconocer como válido o simplemente posible determinado enfoque y de este modo evitar una deriva interpretativa en la que un comentario tiene tanta validez como cualquier otro, justificándose la discrepancia por el mero hecho de responder a perspectivas o a paradigmas diferentes.

¿Quién podría negar que hay muchas claves distintas para interpretar una comedia y que cada crítico es muy libre de aislar una de ellas, eligiéndola como orientación de lectura fundamental? No obstante, creo que entre todas las lecturas posibles se puede establecer una jerarquía de interpretaciones, según sean más o menos mostrables, o demostrables, a partir de las condiciones y de las propiedades del texto mismo. Sin duda forma parte de nuestra experiencia de lectores reconocer que en muchos casos se enriquece la lectura al tener

en cuenta factores o circunstancias externas al texto, conectando éste, por ejemplo, con el marco político-social en el que nace o refiriéndose a posibles intertextos, que permiten explorar nuevas dimensiones de significación. Otra cosa es que esas exploraciones se hagan contra el texto o simplemente sin contar con él y que esas excursiones críticas dejen de atender a elementos claramente identificables en el texto y que se pueden mostrar como de alto rendimiento interpretativo. Podríamos hablar entonces de «desenfoques interpretativos» cuando se privilegian actitudes críticas que, desatendiendo el análisis textual, miran hacia otro lado y tratan de encontrar más allá del texto las claves de lo que, en principio, se entiende bien desde él mismo.

Frente al extremo relativismo del que admite cualquier lectura y del que asegura que todas tienen igual validez, pienso que el sentido de la obra artística, que es complejo y elusivo, se va ganando o adquiriendo durante un proceso en el que interviene la experiencia de un sujeto (de ahí su carácter inevitablemente subjetivo) ante las propiedades de un texto y que entre las primeras obligaciones del crítico está la atención pormenorizada al estudio de esas propiedades.[1] Coincido por otra parte con Culler en que «no es posible hacer que una obra signifique cualquier cosa», pues «la obra se resiste, y hay que esforzarse para convencer a los demás de que una determinada lectura es pertinente» [2000: 82]. Hay entonces unas lecturas más pertinentes que otras, o, como diría Eco,[2] unas lecturas son más posibles que otras, en el sentido de

[1] Si nos mostramos de acuerdo con esta idea de la importancia primaria de la atención a las propiedades del texto, convendremos lógicamente en que la labor de edición textual rigurosa que ha promovido Lobato, y su proyecto de Moretianos, es, por un lado, un paso previo imprescindible para el conocimiento de la obra del «Terencio de España» y, por otro lado, es en sí mismo necesario para ir completando la edición correcta de los principales dramaturgos del Siglo de Oro que han comenzado otros grupos de investigación, como GRISO, para Calderón y Tirso, y PROLOPE.

[2] «Hay grados de aceptabilidad de las interpretaciones» [Eco, 1997: 170]. A lo largo de este artículo será evidente para el lector mi deuda con el pensamiento de Eco en torno a la interpretación tal como lo ha ido formulando a lo largo de cuarenta años, al menos desde *Obra abierta*, pasando, fundamentalmente, por *Lector in fabula*, *Los límites de la interpretación*, *Interpretación y sobreinterpretación* y *Kant y el ornitorrinco*. Me interesa especialmente hacer constar aquí esta reflexión de Eco sobre su propia trayectoria: «Hace treinta años, partiendo también de la teoría de la interpretación de Luigi Pareyson, me preocupaba de definir una especie de oscilación, o de inestable equilibrio, entre iniciativa del intérprete y fidelidad a la obra. En el curso de estos treinta años, alguien se ha decantado en exceso en pro de la vertiente de la iniciativa del intérprete. El problema ahora no es decantarse en sentido opuesto, sino subrayar, una vez más, la ineliminabilidad de la oscilación. En resumidas cuentas, decir que un

que unas más que otras conducen con mayores garantías hacia un resultado feliz que pueda ser aceptado por una comunidad de intérpretes. Por un lado, es preciso reconocer que hay conjeturas o hipótesis interpretativas que hace el lector y que finalmente tiene que admitir como inadecuadas, porque no se sostienen, porque el texto no la resiste o porque el rendimiento significativo que se extrae de ellas es pobre. Hay interpretaciones poco rentables, porque poniendo en marcha un esfuerzo hermenéutico muy grande y elaborando una conjetura muy compleja, como compensación obtienen un resultado de muy bajo interés. Pero, por otro lado, el lector en ocasiones encuentra indicios textuales que estimulan u orientan la lectura en determinada dirección y que hace que otros recorridos de lectura sean menos posibles, es decir, menos coherentes y con menos fruto. Al comparar unas interpretaciones con otras (en virtud del esfuerzo que requieren, del apoyo textual y del rendimiento obtenido), se puede hablar de que unas son mejores que otras o, para los más reacios a aceptar este tipo de lenguaje, se puede decir que unas tienen más probabilidad de éxito, son más coherentes o son más ricas u obtienen un resultado más feliz.

El caso de *El licenciado Vidriera* de Agustín Moreto

Probablemente redactada hacia 1648, se trata de una comedia de 3056 versos, editada por primera vez en la *Parte quinta de varios* (Madrid, Pablo de Val, 1653) y recogida no en la *Primera parte* de comedias de Moreto, del año siguiente, sino en la *Segunda* de 1676, ya póstuma. Hay testimonio de que fue representada el 18 de enero de 1651 en la Corte y de que un año después se repuso en el Cuarto de la reina en el Palacio del Pardo, quizás por la compañía de Sebastián de Prado o por la de Diego de Osorio. Casi treinta años más tarde

texto carece potencialmente de fin no significa que "cada" acto de interpretación pueda tener un final feliz. Incluso el deconstruccionista más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables. Esto significa que el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor)» [1992: 19]. Para los interesados en la cuestión recomiendo vivamente el debate sostenido por Eco en 1990 con Culler y otros pensadores en *Interpretación y sobreinterpretación*. De Culler, aparte del texto citado en bibliografía, véase su reciente *The Literary in Theory* (Stanford, Stanford University Press, 2007) y en concreto el capítulo «Interpretation: defending "overinterpretation"» que reelabora su conferencia de 1990 en respuesta a la posición de Eco.

hay noticia, del 26 de mayo de 1680, de una nueva representación palaciega, esta vez por Jerónimo García.

Como tantas otras comedias del Siglo de Oro, *El licenciado Vidriera* es antes que nada una historia de amor y, en concreto, una de esas historias de amor que se desenvuelven en un ambiente palatino. Sobre la acción, que tiene lugar enteramente en la ciudad italiana de Urbino, puede decirse que su protagonista es Carlos, un noble sin dinero y perseguido por la mala fortuna, que quiere conquistar a una dama, llamada Laura. Para ello se esfuerza primero en el ejercicio de las letras (obtiene cátedra en leyes por Bolonia, donde es reconocido como eminencia) y luego en el de las armas, combatiendo valerosamente, de forma casi temeraria, en una acción heroica para que el Duque logre sus pretensiones a la corona, duque al que ya el propio Carlos, antes de comenzar la acción dramática, había defendido con un informe decisivo con el fin de que el pontífice le proclamara legítimo sucesor frente a los otros pretendientes. Carlos, decidido a romper con su mala estrella y a cambiar el signo de su fortuna, sigue el camino de las letras y luego el de las armas[3] con la intención de enriquecerse, pues es el único modo de obtener la mano de su amada Laura, según le ha dicho Pompeyo, padre de la dama, a quien ésta tiene obediencia ciega. Por un cúmulo de casualidades y de intrigas palaciegas (entre ellas la deslealtad de su mejor amigo, Lisardo), los enormes méritos de Carlos nunca son reconocidos en la corte y acaba pobre, enfermo y desdichado. Justo al final de la segunda jornada, en el foso de su mala fortuna, sintiéndose agraviado por todos, planea su venganza y decide fingir que se ha vuelto loco, diciendo que es de vidrio y que nadie le toque. Entonces, aquellos mismos cortesanos que le despreciaron, empiezan a halagarle y a requerirle para amenizar sus fiestas, y escuchan embelesados sus ingeniosidades y sus aforismos. Ahora sí es admitido en la corte y se va haciendo riquísimo, con la ayuda de su criado Gerundio (que es el primer engañado por la falsa locura de su amo), siendo invitado por todo Urbino como figura de entretenimiento. Finalmente, en vista de que Laura va a casarse con Lisardo, durante un sarao decide levantar su máscara y explicar toda su historia en un agrio discurso de denuncia y desengaño del mundo. Sin embargo, en un rápido e imprevisto vuelco de la acción, todo acaba en final feliz: el Duque reconoce la injusticia cometida contra Carlos, aunque echa toda la culpa únicamente a Lisardo, Car-

[3] «Intento, amigo, una hazaña / que deje memoria al tiempo / de lo que pudo el amor, / pues por él a morir vengo, / o a mejorar de fortuna» [vv. 899-903].

los consigue la mano de la mujer amada y el conflicto y su desventura acaban en matrimonio. Gerundio se dirige al auditorio en un último parlamento: «La boda será allá adentro / y aquí, discreto senado, / se da con vítores vuestros / fin dichoso al Licenciado / Vidriera, sin novela, / y las fortunas de Carlos».[4]

Lecturas de la comedia

Este resumen de la acción de *El licenciado Vidiriera* no es sin más un «resumen de la acción» sino que contiene ya mi interpretación de la comedia y se diferencia bastante de los resúmenes que han propuesto otros críticos o comentaristas. No sólo he elegido y dispuesto determinados acontecimientos[5] sino que, por ejemplo, he considerado el carácter de los protagonistas y valorado los motivos de sus actuaciones desde la perspectiva de que ante todo se nos cuenta una peculiar historia de amor, que en su parte final contiene, eso sí, un fuerte componente satírico.

En general, y como era esperable dado su título, la crítica ha analizado principalmente esta comedia moretiana teniendo en mente la novela ejemplar cervantina o ha buscado otros intertextos (Gracián, Lope, piezas del propio Moreto) como clave de la composición dramática y de la recepción consecuente. Al centrarse demasiado en establecer posibles parecidos o diferencias con otras obras anteriores y al insisitir, como por otra parte es natural (conociendo el peculiar caso moretiano), en el modo de reelaboración, refundición o transformación de materiales previos, la crítica se ha desviado de la tarea fundamental de analizar la comedia desde su propia constitución textual. Distraída por otros problemas (importantes, sin duda, pero en este caso laterales o que desenfocan la verdadera cuestión), no ha explicado adecuadamente la función de la locura fingida de Carlos. De igual modo no ha atendido suficien-

[4] Todas las citas de la comedia proceden de mi propia edición a partir de la príncipe (1653) cotejada con la incluída en la *Segunda parte (*1676). Las pequeñas diferencias entre una y otra son irrelevantes para el contenido de este artículo. La edición, provisional y primer paso para una edición crítica, puede consultarse en la página www.moretianos.com.

[5] Lo cual quiere decir que dejo pasar otros acontecimientos más o menos importantes. Por ejemplo, hay otra pareja (Duque-Casandra) que en segundo plano, bastante más difuminado, casi como eco, compone una segunda trama amorosa, que partiendo también del desencuentro y del rechazo acabarán igualmente en unión matrimonial al final de la comedia. Hay paralelos y equivalencias entre las dos parejas que serían dignos de profundizarse en otro trabajo.

temente al «subtítulo» de la pieza[6] (*las fortunas de Carlos*), que creemos debería utilizarse como orientación fundamental en la interpretación de esta comedia palatina y de su protagonista. La mala estrella que persigue a Carlos desde su nacimiento, puesta bien de manifiesto desde el comienzo de la pieza, la fuerza del destino que le impide triunfar, ser reconocido o premiado en una sociedad viciada e injusta, y que sobre todo le impide alcanzar el amor de Laura, sólo pueden ser desafiadas, y en último término corregidas, mediante la locura. Carlos sólo puede hacer que cambie su suerte, sólo puede variar el signo de la fortuna y conseguir «fortuna» cuando, desengañado del mundo, se decide audazmente a fingirse loco de vidrio para lograr su venganza. La locura fingida permitirá así que se cumpla la ley del Amor en la comedia (*Omnia vincit Amor*). Paradójicamente es este elemento perturbador, la locura, el único que puede reestablecer la armonía y hacer que la atracción natural entre Carlos y Laura pueda cumplirse en la unión matrimonial, obstaculizada por ingratitudes, obediencias ciegas, intereses económicos e intrigas cortesanas. Podría pensarse que frente a los famosos casos trágicos del paso de la próspera a la adversa fortuna, tendríamos aquí el caso cómico, salpicado de sátira, de un personaje que a lomos de la locura atraviesa el camino inverso, de la adversa a la próspera fortuna.

Sin embargo, esta interpretación que avanzo, fundada en una lectura atenta de lo que el propio texto propone, difiere grandemente de las lecturas que se han sostenido en los últimos años. Tras examinar la literatura crítica escrita en torno a *El licenciado Vidriera* de Moreto, he podido constatar que, como ya he dicho, la comedia se ha considerado principalmente desde el punto de vista de su relación con la novela cervantina,[7] lo que ha impedido que se leyera desde sí misma, de modo autónomo, como si su valor, para bien o para mal, sólo se pudiera aquilatar en función o en comparación con el relato del que evidentemente toma su título. Esta iniciativa comparativa no tiene nada de malo en sí,

---

[6] Llamo aquí subtítulo o título alternativo a ese sintagma que el dramaturgo solía colocar en los versos finales de la comedia al lado del original, eligiendo una rasgo bien característico de la pieza. En ocasiones las comedias tenían un doble título e incluso se podía publicar por separado la misma comedia con dos títulos diferentes. En su edición para la Biblioteca de Autores Españoles, Fernández-Guerra asegura en la primera nota: «En algunos impresos se titula esta comedia: *El licenciado Vidriera, y Fortunas de Carlos*» [Moreto, 1950: 249].

[7] Compruébense en la bibliografía los títulos de los trabajos de García Antón, García Martín, González Velasco, Greco, Grilli, Mackenzie y Trapero. Desconozco el contenido de un artículo de Katerina Vaiopoulos, sobre la comedia de Moreto, incluido en Profeti, Maria Grazia, ed., *Follia, follie,* Firenze, Alinea, 2006, al que desgraciadamente no he tenido acceso.

si no fuera porque no ha ido acompañada de un análisis adecuado del drama moretiano, análisis que en mi opinión pasa en primer lugar por prestar atención a «lo que el texto dice» y no por alejarse de él en busca de claves externas, a las que sólo en segundo término puede recurrirse para establecer el sentido. En general se puede afirmar que hasta mediados de los sesenta del pasado siglo predominaba la idea de que la comedia moretiana debía muy poco a Cervantes, tal como podemos comprobar en los comentarios de Fernández-Guerra,[8] y sobre todo de Kennedy[9] y Caldera.[10] A partir del libro de Casa, inspirado en los presupuestos de Slogan, estudia cinco casos de piezas moretianas inspiradas en obras anteriores para precisar mejor la *craftmanship* de nuestro dramaturgo, comienza a preferirse la idea de que hay conexiones más profundas y sutiles entre comedia y novela de lo que a primera vista parecería.[11] Desde entonces

[8] En su *Catálogo razonado* dice Fernández-Guerra: «Asegura Moreto, al finalizar el drama, que su trabajo nada tiene que ver con la novela. Y en efecto, la intriga es enteramente distinta; pero el objeto moral y el género de locura (fingida en la comedia y verdadera en la hermosa fábula de Cervantes) son unos mismos en ambas producciones» [1950: XXXVI].

[9] «*El Licenciado Vidriera* owes virtually nothing to Cervantes' novel of the same title except the name, the conception of a "protagonist of glass", and the general theme of human ingratitude» [1932: 32]. En las páginas 34-35, Kennedy incluye al *Licenciado* en el grupo de comedias que «owe so little to their indicated sources as to make censure impossible». Su comentario de la obra en el *Appendix* comienza así: «The debt of *El licenciado Vidriera* to Cervantes' novela of the same name, while obvious, is nevertheless not great» [175]. Y el comentario se cierra de este modo: «Our author, then, is indebted to Cervantes only for the general philosophic idea and the conception of character it involves» [176].

[10] En la nota 20 del capítulo I [1960: 69], Caldera deja muy clara su postura al referirse a comedias que «si limitano a prendere pochi spunti da altre opere, avviandosi poi su di un proprio personale cammino: esempio tipico *El Licenciado Vidriera*, il quale nulla ha che vedere, tranne (ed anch'esso solo parzialmente) il caso particolare di pazzia, con la novella de Cervantes». Es parte de una nota al siguiente pasaje: «Si puó pertanto concludere che le rielaborazioni vere e programmatiche Moreto le condusse essenzialmente sul teatro di Lope o di chi poteva apparirgli vicino, come Castro, almeno quando questo teatro svolgeva motivi contrastanti con la sua moralità» [60].

[11] Realmente para Casa todo es bastante evidente y obvio: «There is reluctance to accept the influence of the Cervantine short story because of what seems a proclamation of independence by the dramatist: "Ya aquí, discreto Senado, / Se da, con vitores vuestros, / Fin dichoso al Licenciado / Vidriera, sin novela, / Y las fortunas de Carlos". However, even de most superficial analysis reveals the presence of constant references to and comparisons with the work of Cervantes which cannot be ignored. Moreto's play is derived from the cervantine novel: the title, the madness (even if feigned), the fact that both protagonists are students and both are engaged in letters and arms are convincing similarities. The reluctance of critics to accept this obvious truth is due to a preconceived notion that Moreto is a plagiarist or, at

casi todo lo escrito se reduce a ahondar en esta dirección, a veces con poco tino, como si solamente se justificara el acercamiento a la comedia de Moreto arrimándola al supuesto modelo cervantino.

Por mi parte no me extenderé ahora en relación con lo que debe o no Moreto a Cervantes en esta comedia. Tan evidente como que Moreto toma prestado el título es que tienen que pasar más de dos mil versos antes de que el lector pueda comenzar a descubrir por qué la comedia se llama así.[12] Hasta el momento en que Carlos se decide a fingirse loco de vidrio no hay ningún indicio razonable para conectar la historia de Tomás Rodaja con la suya. Que la acción transcurra en Italia y que tenga presencia importante el tópico de las armas y las letras son nexos generales y muy poco consistentes entre dos historias argumentales completamente diferentes que no tienen ningún personaje en común. Si bien puede especularse en torno a alguna coincidencia temática,[13] de ninguna manera puede aceptarse que se hable ni de refundición ni de adaptación teatrales y el mismo término de «reescritura»[14] parece inadecuado. Nada hay aquí de semejante a lo que Guillén de Castro realizó con *La fuerza de la sangre* o *El curioso impertinente* [Faliu-Lacourt y Lobato, 1991; Arellano, 1998; Díez Taboada 1995], o Rojas Zorrilla con *Persiles y Sigismunda* [García Barrientos, 2007], en las que los dramaturgos toman los mismos personajes y adaptan las acciones de los relatos cervantinos, aunque a veces lo hagan con gran libertad respecto al original. En este caso, el título de *El licenciado Vidriera* abre una expectativa de sentido que el lector o el espectador no comienza a ver cumplirse hasta el final del segundo acto y funciona, más bien, como elemento de «suspenso», pues es inevitable que

best, a person capable only of slavish imitations; since the play under discussion is not a mere reworking of the original, there is a tendency to minimize the influence of the short story. The most important borrowing from it is the theme of human ingratitude. The fact that Moreto saw this topic in *El licenciado Vidriera* is helpful in establishing one of the most important aspects of the tale» [1966: 36].

[12] Exactamente se produce esto en los versos 2112 a 2116: «Carlos ¡Quítate allá! ¡No me toques! / ¡Que me quiebras! ¡que me quiebras! / Gerundio ¿Qué dices? / Carlos Pues, ¿no lo ves? / De vidrio soy. / Gerundio ¡Santa Tecla, / que está loco! / Carlos ¡Vidrio soy!».

[13] Se ha insistido en la importancia que tiene en la comedia el tema de la ingratitud, que es evidente como diagnóstico de la sociedad humana y como causa concreta del desengaño, aunque más problemático me parece justificar que Moreto lo haya debido tomar de la novela cervantina.

[14] Véanse los cinco métodos o técnicas de «re-escritura» propuestos tentativamente por Ruano de la Haza [1998: 35-36] para el teatro del Siglo de Oro, en un monográfico de *Criticón* de gran interés.

el receptor culto se pregunte por qué la comedia se llamará así y espera que en algún momento se aclare una extrañeza que, como he dicho, se prolonga durante más de dos mil versos.

Tampoco trataré a continuación de detenerme a comentar o a criticar pormenorizadamente lo que considero abusos o desaciertos interpretativos de mis colegas, explicando, por ejemplo, por qué no creo apropiado llamar a *El licenciado Vidriera* «comedia burlesca»,[15] o por qué no tiene mucho sentido parangonarla con *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey,*[16] o por qué es inadecuado decir que Moreto transforma «su fuente de prosa en una obra de teatro».[17] Sería una labor larga, enfadosa y nada agradecida, aunque es evidente que estoy obligado a sustentar mi argumentación con referencias a la literatura crítica, cuando disiento de ella. Pero mis disensiones son tantas que más interesante me parece la opción de proponer mi interpretación de la pieza de Moreto a partir de un análisis que se atiene al texto mismo. Considero este análisis imprescindible y previo a cualquier otra disquisición y sus resultados deben buscar confirmación al relacionarlos con los rasgos del género de comedia al que pertenece *El licenciado Vidriera.*[18]

---

[15] Dice Grilli: «Nuestra comunicación pretende estudiar, bajo un nuevo enfoque, las posibles conexiones de una comedia burlesca de Agustín Moreto, *El Licenciado Vidriera*, con antecedentes literarios» [2004: 957]. Grilli afirma que «tradicionalmente la obra moretiana que nos ocupa se ha considerado como dedicada a una re-escritura paródica de la novela cervantina» [964] y, en nota, remite en general a Caldera, Casa, Greco y Mackenzie. Yo no he encontrado en estos autores nada que permita sostener la afirmación de Grilli, de cuyo artículo disiento en gran medida.

[16] Moir escribe: «Desde el punto de vista temático, está estrechamente relacionada con obras anteriores como *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*, así como a las irónicas obras sobre la honra que compuso Calderón. *El licenciado Vidriera* es pues la más expresiva contribución de Moreto a la gran corriente de teatro social de la España del siglo XVII» [Wilson y Moir, 1998: 220].

[17] «Casa toma la actitud opuesta, es decir que Moreto utilizó en gran manera *El licenciado Vidriera* como su fuente, arguyendo que Moreto emplea la novela muy creativamente, tan creativamente de hecho que los críticos previos no llegaron a darse cuenta de la índole y categoría de la deuda de Moreto a Cervantes. Ésta es una opinión que comparto. Uno de los objetivos de este artículo será ofrecer testimonios adicionales a los que ha dado Frank Casa, para ilustrar el esmero y la creatividad demostradas por Moreto al transformar su fuente de prosa en una obra de teatro» [Mackenzie, 1990: 394].

[18] Coincido plenamente con Arellano cuando sostiene que «la construcción de una determinada pieza dramática se rige por convenciones ordenadas según ciertos códigos, asumidos tanto por el emisor (dramaturgo y compañía teatral) como por el receptor (público y lector del Siglo de Oro). Estos códigos específicos de cada una de las especies dramáticas que pudieran

La primera escena de la comedia

Tras un grito, dentro, de vivas a un Duque, la comedia se abre con un largo, larguísimo dúo de 404 versos entre Carlos y su criado Gerundio en el que se pone al espectador en antecedentes, se caracteriza a los personajes y se conocen las intenciones del protagonista. Hay decenas de comedias que comienzan de esta manera y parece que en concreto era muy del gusto de Moreto este tipo de arranques[19] en que se proporcionan las informaciones para comprender y seguir la comedia: no hay más que recordar el comienzo de *El desdén, con el desdén*, en el que de igual manera otro Carlos habla con su criado, Polilla, durante 438 versos. ¿Hará falta insistir en la importancia de estos pasajes introductorios para conocer «de qué va la comedia»? Si el dramaturgo es hábil y conoce su oficio ahí quedarán retratados tanto el perfil de la acción como el de sus principales actantes y los posibles obstáculos o inconvenientes para que la acción se lleve a cabo. En este pasaje se anuncian, además, dónde y en qué época se desarrolla la intriga y los datos que en principio permiten identificar el carácter y la condición social de los personajes. La intención de la obra comienza a declararse ahí y por eso tanto el espectador como el lector o el crítico de comedias tienen la obligación de atender a lo que el texto dice. En virtud de una libertad mal entendida, es evidente que el receptor puede hacer caso omiso de lo que ahí se dice: para el que esto sea una opción aceptable de lectura (?) se cierra toda posibilidad de llegar a un acuerdo sobre la interpretación. Otra cosa es que se pueda interpretar de diferentes formas lo que el texto declara: supongamos que en un texto se hable repetida, insistentemente de «fortuna», habrá que decidir en qué sentido se habla de ella (como una diosa, como sinónimo de destino, como suerte favorable, como caudal económico, como manifestación de la providencia divina, como azar…) y podrá entenderse de diferente forma su recurrencia y su significación, pero como lectores no podemos desatenderla, «ignorarla» en el sentido inglés, hacer como si no estuviera ahí, cuando el texto precisamente nos hace señas continuas para que lo leamos en esa dirección.

---

distinguirse (tema de investigación aún pendiente) funcionan como orientadores de la interpretación y sentido de las obras dramáticas. Ninguna lectura que ignore estos códigos puede resultar coherente» [1999: 8].

[19] En la *Segunda parte* de comedias de Moreto hay otras cuatro que comienzan con este mismo esquema de diálogo entre el galán y su criado: *No puede ser*, *El caballero*, *El parecido* y *El caballero del Sacramento*.

Resulta desconcertante comprobar cómo se ha «ignorado» de modo sistemático lo que se dice y lo que ocurre en esos cuatrocientos versos iniciales de la comedia de Moreto. No hay más que observar cómo cada crítico resume el argumento de *El licenciado Vidriera* para constatar el desenfoque interpretativo al que vengo aludiendo, pues salvo Díez Borque todos omiten el rasgo principal del protagonista enamorado, Carlos, rasgo que permite entender cuál es el obstáculo principal de la intriga: tiene mala estrella y sobre él pesa la adversa fortuna.[20] No creo que haya otro personaje de la Comedia del siglo XVII que aparezca en el texto tan insistentemente marcado por la fuerza del destino y ése será el obstáculo que deberá salvar para conseguir a su dama: en saber si lo logrará y cómo lo hará se encuentra el quid de la cuestión de la comedia. ¿Podrá darle la vuelta a su suerte, conseguirá que la fortuna le sonría? ¿Podrá la constancia de su amor vencer las dificultades y hacer que se reúnan al final Carlos y Laura, a los que tantos inconvenientes separan? Ése es el plan que propone la comedia, como en tantos otros casos: un hombre y una mujer, unos obstáculos que impiden su amor, la posibilidad y la esperanza de una unión final, que en determinado género de comedia se cumple con seguridad en un desenlace feliz. Varían las circunstancias, varían los obstáculos, varían los ingeniosos recursos para superarlos, cambian los lances, los requiebros y los juegos verbales de ingenio, pero el esquema básico es el mismo. ¿Por qué no cooperar en ese sentido, en esa dirección que abre el texto desde sí mismo y que está garantizado por toda una serie de comedias que siguen la misma pauta y que remiten a unas mismas convenciones? ¿No obtendremos mayor éxito interpretativo haciendo una lectura orientada por el esquema de *El perro del hortelano* que por el de *Fuenteovejuna*?

Si el lector reúne y organiza las informaciones esenciales de la intriga tal como se recogen en el largo diálogo inicial, podría establecer lo siguiente:

---

[20] Casa, 1966: 38 y ss.; Castañeda, 1974: 90-91; Díez Borque, 1988: 193-194; García Antón, 1995: 531; García Martín, 1980: 128; González Velasco, 1990: 244-247; Greco, 1982: 400-401; Grilli, 2004: 958-961; Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1980: 553-554; y Trapero, 1995: 202-203. El breve resumen de Díez Borque comienza así: «Carlos, perseguido por su mala estrella, [...]» [1988: 193], aunque después no lo desarrolla. Greco no hace ninguna referencia en el resumen, pero al final del artículo sí se detiene a considerar «il contrasto de la fortuna» [1982: 410-412]. Trapero alude al tema de la Fortuna [1995: 204], pero lo deja intacto. En su detenido análisis, agudo en muchas ocasiones, Casa se refiere de pasada a la cuestión de las fortunas de Carlos, sin darle gran relevancia, pero al menos observa muy bien que «the proper manner to view the drama is to follow Carlos in his alternation from hope to *desengaño*, for it is in this way that Moreto defines the character of the young man» [1966: 39].

1. Carlos ama a Laura y Laura ama a Carlos.
2. Hay, sin embargo, unos obstáculos para que se logre la unión de los amantes:
   - Carlos es pobre y parece que la mala suerte le persigue, convirtiéndole en un desdichado, un desventurado que tiene en su contra a la Fortuna.
   - Laura obedece ciegamente a su padre, Pompeyo, quien sólo permitirá que Carlos se case con su hija si éste obtiene fortuna (riqueza).[21]
3. Carlos tiene la esperanza de cambiar el signo de la Fortuna,[22] consiguiendo fortuna y por eso regresa de Bolonia a su ciudad natal, donde el Duque le debe el haberse proclamado sucesor de la corona de Urbino y por lo tanto espera su favor.

A lo que asiste el espectador en las escenas siguientes, hasta el final del segundo acto, es a la progresiva desilusión de Carlos, quien irá viendo cómo todo se le vuelve en contra, no sólo por un cúmulo de casualidades sino por la ingratitud del Duque y de su amigo Lisardo, y por la ciega obediencia de Laura a su padre. Despreciado y humillado por la corte, Carlos siente un profundo desengaño del mundo y decide vengarse, tal como contará él mismo en su discurso final [vv. 2873-3020]. Su desdicha ha tocado fondo y realmente no tiene ya nada más que perder salvo la vergüenza[23] y ahí es donde entra en juego el fingirse loco,[24] pues la locura permitirá a Carlos dar una lección a los cortesanos, poniendo al descubierto los defectos de una sociedad viciada donde únicamente se premia y favorece al loco, donde reina la ingratitud y en la que

---

[21] Cuenta Carlos que Pompeyo le dijo: «Yo lograra, / Carlos, con vuestra persona / sucesión digna a mi casa; / mas en la joya de amor / tiene hoy día parte tanta / el caudal y la riqueza / que si no es en quien la tasa, / la piedra que la guarnece / es el oro que la esmalta. / Vos sois muy noble y… muy pobre, / mi hacienda es sólo mi fama; / dos noblezas sin hacienda / se hacen menores entrambas. / […] Caber puede el mejorar / vos de fortuna: intentalda, / que yo la palabra os doy / de esperar […]» [vv. 222-242].

[22] «[Laura] es una dama, por quien / salí a revocar mi estrella; / cuanto estudié fue por ella, / porque algún premio me den, / con que enmiende mi destino» [vv. 701-705].

[23] «Sólo temo la vergüenza / de ultrajar yo mi persona; / pero, ¿qué ultraje me queda / que temer, con el que paso? / Pues todo el mundo me atienda; / a ajarme voy por vengarme, / para que los hombres sepan / quién es el mundo, y cuál son / los que la fortuna premia» [vv. 2057-2065].

[24] Puestos a aventurar lecturas intertextuales, yo no perdería de vista dos famosos pensamientos latinos bien conocidos, de cuya intersección podría nacer la decisión de Carlos, más o menos conscientemente: «Audaces Fortuna iuvat» y «Stultitiam simulare loco, sapientia summa est».

no se reconoce el mérito del valiente y del discreto, pues efectivamente todo aquello que tuvo en contra cuando actuó virtuosamente se le volvió favorable cuando se hizo el loco. Al final, en sólo treinta versos la acción da un vuelco espectacular: cuando Carlos ya no espera nada excepto un probable castigo del Duque, por la impertinencia de su discurso recriminatorio en palacio, inesperadamente la rueda de la Fortuna gira y el Duque se compromete a proteger a Carlos y a hacerle esposo de Laura, a punto de casarse ya con el desleal Lisardo. Se da así «fin dichoso al Licenciado / Vidriera, sin novela / y las fortunas de Carlos».

Las fortunas de Carlos

Desde los primeros versos hasta los que cierran literalmente la comedia, desde la primera intervención de Gerundio hasta la última, se va tejiendo de modo coherente y explícito una historia con un hilo conductor muy preciso: el poder de la Fortuna en la vida del hombre, un tópico de extraordinaria presencia en la literatura y en el pensamiento occidentales.[25] En concreto, en el teatro español de los Siglos de Oro tienen especial relevancia los dramas de trama política, especialmente de contenido trágico, en los que se muestra la trayectoria vital de un personaje histórico que cae desde una posición privilegiada hasta la miseria o la muerte por efecto de la variable fortuna. Los casos de Semíramis o de Belisario, entre los antiguos, y de don Álvaro de Luna, entre los españoles, serían emblemáticos de la caída de reyes y privados, por ejemplo. Destacan muy especialmente las llamadas «bilogías de la Fortuna», formadas por dos comedias que cuentan por separado la «próspera fortuna» del personaje en una primera parte y la «adversa fortuna» en la segunda.[26] El caso de *El licenciado*

[25] De especial interés para el caso español, con referencias muy útiles, son los trabajos de Carrasco Urgoiti, 1984; Green, 1961; Gutiérrez, 1974-1975; Profeti, 1996; Sears, 1950. Di Pastena, en su edición de *El desdén, con el desdén*, anota atinadamente dos de los pasajes en que se alude a la Fortuna [vv. 1422-1423; v. 2671]. En la nota al verso 2671 aduce otros lugares en Moreto, con citas únicamente de *Yo por vos, y vos por otro, Antíoco y Seleuco* y *Todo es enredos amor* [Moreto, 1999: 171]. Confío en que a partir de ahora se reconozca *El licenciado Vidriera* como comedia principalísima al desarrollar lances de amor y fortuna. De *El desdén, con el desdén* léanse también los versos 2747 y ss.

[26] Aparte de Gutiérrez [1974 y 1975], véase la introducción de Antonio Serrano Agulló [Mira de Amescua, 2003: 23-34] a *La próspera fortuna de don Bernardo Cabrera* y *La adversa fortuna de de don Bernardo Cabrera*, profusamente anotadas en su edición. Aunque ya se

Vidriera de Moreto parecería invertir este modelo, mostrando en el ámbito de la comedia palatina un caso contrario a la trayectoria habitual de la tragedia: el paso de la adversa a la próspera fortuna.

La concepción de la Fortuna que aparece en la comedia la hace sinónima de otros términos muy recurrentes, especialmente repetidos en el texto, como se verá: estrella, ventura, suerte, dicha, cielo/s, destino. La Fortuna, lo acabamos de recordar, es bifronte, tiene su lado próspero y su lado adverso, y por lo tanto se hablará también de mala estrella, desventura, mala suerte, desdicha, desgracia. Todos estos términos remiten a un mundo regido o controlado por una fuerza extraña, imprevisible e inconstante que influye en la vida humana y que hace que los hombres logren o no sus aspiraciones y cumplan o no sus deseos. Parece que habría dos concepciones de la Fortuna:[27] una de origen pagano, que la diviniza y que la ve como una fuerza independiente, tan inexorable como voluble, que reparte arbitrariamente la suerte a los hombres; otra, enraizada en la tradición cristiana, que se identificaría o emparentaría más bien con la providencia divina que distribuye bienes y males[28] según los planes de Dios.

---

testimonie con anterioridad, el éxito de la acuñación de los sintagmas «próspera fortuna» – «adversa fortuna» parece proceder de la traducción hecha por Francisco de Madrid de *De remediis utriusque fortuna* (Valladolid, 1510) de Petrarca, cuyo título fue *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*.

[27] Green las llama «fortuna de tejas arriba» y «fortuna de tejas abajo». «Estas dos Fortunas, la de arriba y la de abajo, se hallan por toda la literatura española medieval y clásica, confundidas con frecuencia con otros conceptos: hado-estrellas-cielo-poder de los astros-albedrío-Providencia» [1961: 145]. Más adelante señala: «Parece que esta dualidad de conceptos es más característica de la cultura española que de la europea en general» [147].

[28] Recuérdese el contenido del famoso poema alegórico de Juan de Mena *El laberinto de la Fortuna* y el de la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana, rigurosamente coetáneos y que son muy significativos de esta concepción en la literatura española. Lapesa comentaba así el carácter de la Fortuna en el texto del Marqués: «Dios está por encima de los hados y de los influjos astrales. La misma Fortuna le está sometida y, por eso, no merece reproches. […] Es una delegada del Todopoderoso, y sus cambios están regidos por el bien general de los hombres, como requerimiento de la justicia universal» [1957: 148]. Esta concepción, en último término, se podría resumir en el título del auto calderoniano *No hay más fortuna que Dios*. Sin embargo, en otra obra del Marqués de Santillana, *Bías contra Fortuna*, encuentra Lapesa el otro modo de considerarla, en este caso muy bañada de moral estoica: «Frente a Bías la Fortuna ya no es, como en la *Comedieta*, la delegada de una Providencia ordenadora, sino un poder arbitrario y ciego que sólo puede ser vencido ajustando la vida a la razón» [1957: 217]. En *El licenciado Vidriera*, Carlos sólo logra vencer a la Fortuna mediante la locura momentánea y fingida, que luego es explicada durante su razonado discurso final.

Gracián la describía así en *El héroe*:

> La fortuna, tan nombrada cuan poco conocida, no es otra, hablando a lo cuerdo, y aun católico, que aquella gran madre de contingencias y gran hija de la suprema providencia, asistente siempre a sus causas, ya queriendo, ya permitiendo.
>
> Ésta es aquella reina tan soberana, inescrutable, inexorable, risueña con unos, esquiva con otros, ya madre, ya madrastra, no por pasión, sí por la arcanidad de inaccesibles juicios [2001: 34].[29]

Pero en el mundo representado en la comedia de *El licenciado Vidriera* se excluye, no obstante, toda referencia religiosa. La ficción sitúa la intriga en una idealizada corte de Urbino donde Dios o la divina providencia están ausentes. Los personajes hablan en términos de «estrella», «suerte», «destino», «fortuna» que parecen regular lo que acontece en su mundo, quedando sólo como fósiles lingüísticos algunas expresiones religiosas, fundamentalmente en boca del gracioso.[30] El poeta ha elegido que en su mundo de fábula rijan de modo convencional unas leyes específicas que en este caso excluyen, o suspenden momentáneamente como licencia poética, la cosmovisión cristiana. De igual modo tampoco tienen cabida ni augurios ni horóscopos ni profecías propias de una concepción del mundo en la que ocupara un lugar preferencial la astrología, y que suelen estar muy presentes en el dominio de la tragedia. En esta comedia no se da definición estricta de la fortuna, pero los personajes dan por supuesto que sus vidas están sujetas a sus leyes, caprichosas e inestables, y lo aceptan como un hecho. Las tres veces en que Casandra admite su suerte adversa, cuando es vencida en la batalla, son buen ejemplo del peso de esta fuerza en la vida humana:

> Mi fortuna lo ha dispuesto:
> ya soy vuestra prisionera [vv. 951-952].

---

[29] Creo particularmente pertinente la cita de Gracián por ser tan cercano en tiempo (1639) y en espíritu a Moreto. Cito por la edición facsímil, pero modernizo la grafía. Véanse, además, los primores X y XI de *El héroe* y el pasaje alegórico de *El Criticón* (Crisi sexta de la Segunda Parte, «Cargos y descargos de la Fortuna») comentado por Carrasco Urgoiti, 1984. Entre otros, Green aduce pasajes de Quevedo muy dignos de tener en cuenta [1961: 151-152].

[30] «Hazlo por Cristo, señor, / y démosle a este traidor / mala Pascua y mal San Juan» [vv. 1279-1281]; «Señor, todos, vive Cristo, / han engordado de vista» [vv. 1332-1333]; «¡Voto a Cristo / que miente quien lo pensare!» [vv. 1356-1357].

Fuerza ha sido del destino,
que no resisto ni quiero [vv. 966-967].

Mi desdicha es quien me trae [v. 972].

Como se puede apreciar, no es solamente Carlos el que parece arrastrado por una mala estrella sino que otros personajes explican también lo que les acontece en términos de una fuerza superior que rige sus vidas. No se la define con precisión, pero está ahí, existe, pesa sobre el mundo, y Carlos está dispuesto a vencerla, con toda su esperanza puesta en el amor por Laura. Cuando, desengañado, todo se le venga abajo, sólo pensará en fingirse loco para vengarse. Lances de amor, locura y fortuna.

Esta fuerza de la Fortuna que pesa sobre él es, sin embargo, momentáneamente cuestionada en la segunda jornada de la comedia. Parece como si Carlos creyera o sintiera al principio que efectivamente hay una mala estrella que le persigue, pero poco a poco descubre que todo lo que le ocurre no es algo que simplemente venga o caiga del cielo y Gerundio le ayuda a ver que intervienen otros factores y que se debe a algo más humano: a la ingratitud, a la injusticia, al egoísmo de los otros, a la falta de reconocimiento del mérito, a la inversión de valores que prima en el mundo y particularmente en palacio. Por eso hablamos de desengaño y no de simple ira porque todo le salga mal. Carlos se finge loco con el fin de darles una lección a todos por motivos distintos (a Lisardo, al Duque, a Laura misma, a Pompeyo y a la corte entera) y para, así, vengarse, haciéndoles ver los errores de su conducta. Pero finalmente, como sin querer, porque no pretende con su denuncia obtener ya la mano de Laura sino desengañar al mundo, la Fortuna, siguiendo su naturaleza mudable, se pone de su lado y se vuelve próspera, de modo inesperado para él.

Pero retomemos la cuestión del diálogo inicial entre Carlos y Gerundio, donde señalábamos que ya quedaba bien establecida la corriente principal del sentido de la comedia, que sin embargo había sido dada de lado por la crítica. Veamos ahora algunas citas, significativas y probatorias, que ponen bien de manifiesto el carácter de Carlos, tal como es visto por su criado y por sí mismo, en la primera escena de la pieza [vv. 1-404]:

GERUNDIO Carlos, señor, ¿qué cuidado
en esta pompa festiva
aumenta las esperanzas
en *tu miserable estrella*,

pues nunca has sacado de ella
más que riesgos y mudanzas?
CARLOSGerundio, amigo, si el *cielo*
no me niega su *favor*,
hoy tendrá premio y honor
mi justo y noble desvelo;
de mis estudios espero,
pues tan continuos han sido,
ver el logro merecido.
GERUNDIO ¡Qué logro, ni qué logrero
tu estrella a ti ha de premiarte!
Si premios lloviera aquí,
no te viniera uno a ti,
si no es a descalabrarte;
¿no sabes *tu mala suerte*
y tus ciegas esperanzas,
pues cuantos bienes alcanzas,
en sapos te los convierte?
Pues ¿qué espera tu locura?
¿tú premios? ¿tú *ser dichoso*?
Aunque nacieras potroso,
jamás tuvieras ventura.
¿No sabes que te ha seguido
desde niño en tu partida?
Pues dame un lance en tu vida
que de *ventura* haya sido [vv. 3-32].

Yo de *tu suerte* soy lince;
mas lo que me dio más queja
fue ver que un día una vieja
te ganó jugando al quince.
Pues si amor y juego te echa
de su reino desterrado,
¿qué espera el que es *desdichado*
con trocada y con derecha? [vv. 65-72]

En todo es *tu suerte* manca,
y porque vea tu porfía
cuál es *tu desdicha*, un día
amanecimos sin blanca

y, estando la panza tierna [vv. 81-85].

Pues si es éste *tu destino*,
¿con qué esperanza, señor,
te trae a Urbino el amor?
¿a qué venimos a Urbino? [vv. 93-96]

Carlos Gerundio, *mi mala estrella*
no la puedo yo ignorar,
pero no quiero dejar
nada que deberle a ella [vv. 113-116].

Carlos Oye atento.
Ya sabes que, grato, el cielo
me dio en Urbino, mi patria,
alto y claro nacimiento,
sangre ilustre y pobre casa.
Crieme en esta ciudad
sin padres, que de *la parca*
cortó el impensado filo
sus alientos en mi infancia [vv. 124-132].

Y para que sepas cómo
vienen cosas tan extrañas
a convenir en el logro
de mi feliz esperanza,
por mí el Duque se corona,
Pompeyo, padre de Laura,
es quien las llaves le entrega;
si él cumple con deuda tanta,
bien merece mi fineza
lo que a *mi dicha* le falta.
Al Duque tengo obligado,
bien agradecida a Laura,
merecido un noble premio,
y empeñado en su palabra
a Pompeyo, y *mi fortuna*
presente a todo se halla;
no sé si podre vencella,
mas si su poder me arrastra,

si *mi estrella* me escurece,
si *mi destino* me ultraja
y la ingratitud me ofende,
consolará en *mi desgracia*
la gloria de merecerla,
al dolor de no alcanzarla [vv. 343-366].

En la escena siguiente, tanto Laura como su padre Pompeyo confirman lo que habíamos escuchado en el diálogo inicial y apuntan en la misma dirección, insistiendo en la utilización de los mismos términos marcados,[31] que de modo recurrente aparecerán una y otra vez en la comedia, vertebrando la sucesión de las distintas escenas. De igual modo, el primer diálogo entre Carlos y Laura retoma la cuestión, pero todavía más importante es que en este primer acto el lector/espectador no sólo va a enterarse por otros de esa circunstancia fatal que pesa sobre la vida de Carlos sino que tiene la oportunidad, en dos ocasiones, de presenciar la intervención de un azar inoportuno, que se identifica con su mala estrella o su adversa fortuna, que hace que las cosas se le tuerzan al protagonista. Dejando aparte la coincidencia de que su amigo se enamore de la misma dama que él, haciéndoles rivales, recordemos, en primer lugar, que cuando el Duque está a punto de premiar a Carlos con lo que él desee,[32] suenan unas cajas que le interrumpen y Lisardo anuncia que Casandra y Federico aguardan con sus ejércitos en las inmediaciones de Urbino, por lo que el Duque y su acompañamiento tienen que irse precipitadamente para entrar en combate con sus rivales. Gerundio no puede menos que reconocer, con gracia andaluza:

Ves aquí tu mala estrella,
que, porque en darte pensaba
el Duque, al arma tocaron,
¡maldita sea tu arma! [vv. 499-502]

---

31 Veamos las dos primeras intervenciones de padre e hija al reconocer a Carlos: «Laura ([*Ap.*] Cielos, ¡qué ventura! / Carlos es. Amor te haga / capaz de hacerme dichosa). / Pompeyo ([*Ap.*] Carlos es. Justa esperanza / le trae. Si su suerte medra, / yo cumpliré mi palabra)» [vv. 445-450].

32 «Carlos, la deuda confieso / y agora puedo pagarla. / Ved en qué ponéis los ojos / de cuanto mi estado alcanza / que yo… mas, ¿qué estruendo es éste?» [vv. 475-479].

En segundo lugar, cuando Carlos, ensangrentado, se presenta ante el Duque y le muestra que ha sido él quien, personalmente y tras arriesgar su vida con gran valentía, ha vencido a sus enemigos Casandra y Federico, se desmaya de modo inoportuno, interrumpiéndose otra vez la imaginable escena de agradecimiento por parte del Duque. De nuevo justo cuando está a punto de ser premiado, un acontecimiento inesperado hace que la suerte le vuelva la espalda.

Con todas estas referencias acumuladas no parece arriesgado sugerir que el texto, con sus citas explícitas y repetidas y con las situaciones dramáticas que recrea, se deja leer con éxito en el sentido de que, por un lado, el protagonista de la comedia está marcado por una fortuna adversa y, por otro, de que el quid de la pieza para los dos actos siguientes estará en saber si finalmente podrá vencer su mala suerte y lograr la mano de Laura. Y efectivamente esta expectativa se cumple en la lectura del segundo acto, en el que se mantiene el mismo juego de alusiones a la desdicha de Carlos, que sigue empeorando de condición. Para no continuar acumulando citas que acaben en su repetición por cansar al lector, se me permitirá que me limite a mostrar un ejemplo bien significativo. Justo en el centro de la segunda jornada tiene lugar en el jardín de palacio una tensa escena amorosa entre Carlos y Laura. Es una escena de muy buen artificio dramático en el que, sobre el fondo de unas intervenciones musicales, los amantes retoman la letra de las canciones que han oído entonar y la integran en su propio debate con tanto ingenio como oportunidad dramática. La intervención de los músicos apunta de nuevo explícitamente en la dirección que estamos señalando y dice así:

Música — De cuantos [si]n dicha nacen,
porque no la esperan nunca,
con el acierto de amarla
nadie muere sin ventura [vv. 1677-1680].

Los músicos se van y salen Carlos y Gerundio, encontrándose con Laura y su criada Celia. Los amantes mantienen un primer diálogo en estos términos inspirados por las palabras que han quedado en el aire, citando cada uno, al final de sus parlamentos, dos versos de la canción:

Laura — Carlos, ¿dónde vas? ¿qué intentas?
Carlos — Saber cuál es mi fortuna,
pues, aunque aquí entrando acaso,

esa música que escuchas
de amor, prevenida en mí,
por desengaño resulta;
pues cuando ajado de todos,
despechado de mi injuria,
vengo a ver si en ti ha quedado
consuelo a mis desventuras,
oigo que el sonoro acento
para avisarme pronuncia
que soy el más infelice,
por mi estrella y por las tuyas,
de cuantos sin dicha nacen,
porque no la esperan nunca.

LAURA

Si amar un desdén es yerro
sin razón y sin fortuna,
amar a quien ama, Carlos,
es acierto y es ventura.
Quien tiene la voluntad
tiene el alma; esa fue tuya
desde que te vi, y pues logras
esta fe, aunque no aseguras
otra posesión con ella,
porque fue tu suerte injusta,
aunque por ella me pierdas,
consuélete la fortuna
de que fue acierto el amarme.
Y cuando infeliz te juzgas,
porque el acento te avisa,
oye que también pronuncia
que aunque no tenga esperanza,
si la mereció por suya,
con el acierto de amarla,
nadie muere sin ventura [vv. 1691-1726].

Final

No quiere decirse, ni mucho menos, que la comedia de Moreto se reduzca a eso, al caso de un desdichado que mediante el amor y la locura logra torcerle el brazo a la Fortuna, pero cualquier otra interpretación debe pasar primero por

constatarlo, pues el texto está construido, de principio a fin, con ese sentido primordial: tal es la intención del texto.[33] Antes de que el lector imponga o descubra nuevos niveles de sentido, debería asegurarse de que se ha abierto al texto sin resistirse a lo que «dice», cooperando con él en la dirección a la que apuntan los indicios textuales. Primero hay que asegurarse de haberlo comprendido desde sí mismo, es decir, de haber captado el sentido que se proyecta del propio texto y que solamente se puede actualizar si el lector está dispuesto a cooperar. Después, con toda la sutileza hermenéutica que se quiera, tendrá justificación considerar el texto desde otra perspectiva, que a veces deberá tener en cuenta «lo no dicho», que puede ser muy significativo. Leer la comedia de *El licenciado Vidriera desde* el relato cervantino, a pesar de la insistencia de la crítica, no parece que haya producido resultados muy felices, sobre todo porque con ese método no se deja respirar al texto moretiano, valorado sólo en función de los elementos de la novela con los que se encuentre alguna relación más o menos relevante. Tal perspectiva es reductora y, además, desenfoca el objeto, como la lente de una cámara que cuando se fija en el fondo no permite que el primer plano se vea nítidamente.

Bibliografía

Arellano, Ignacio, «Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro», *Criticón*, 72 (1998), pp. 73-92.

—, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Carrasco Urgoiti, María Soledad, «Fortuna reivindicada: recreación de un motivo alegórico en *El Criticón*», *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, I (1984), pp. 159-176.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Castañeda, James A., «La "brava mina" de Moreto», en *Homenaje a William L.*

[33] «La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas» [Eco, 1992: 41].

Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos, coords. A. David Kossof y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 139-149.

—, *Agustín Moreto*, New York, Twayne Publishers, 1974.

Castro, Guillén de, *El curioso impertinente*, eds. Christiane Faliu-Lacourt y María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1991.

Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.

Díez Borque, José María, «2. Agustín Moreto (1618-1669)», *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 190-196.

Díez Taboada, José María, «Los curiosos impertinentes en el teatro», *Revista de Literatura*, vol. LVII, núm. 114 (1995), pp. 455-466.

Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

—, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

García Antón, Cecilia, «Temas cervantinos en el teatro español del siglo XIX: *El licenciado Vidriera*», *Revista de Literatura*, vol. LVII, núm. 114 (1995), pp. 529-542.

García Barrientos, José Luis, «De novela a comedia: *Persiles y Segismunda* de Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137 (2007), pp. 75-107.

García Martín, Manuel, «V.-*El licenciado Vidriera*», en *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 126-130.

González Velasco, Pilar, «El teatro de Moreto y Cervantes», en *Teatro del Siglo de Oro: homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 241-257.

Gracián, Baltasar, *El héroe,* edición facsímil (Madrid, Diego Díaz, 1639), Zaragoza, Gobierno de Aragón/Departamento de Cultura y Turismo/Institución «Fernando el Católico»/Excma. Diputación de Zaragoza, 2001.

Greco, Gilberto, «*El licenciado Vidriera* dalla novela di Cervantes a la comedia di Moreto: trasmutazione e ideologizzazione», *Annali-Sezione Romanza*, XXIV, 2 (1982), pp. 399-412.

Green, Otis H., «Sobre las dos fortunas: de tejas arriba y de tejas abajo», en *Studia Philologica: Homenaje a Dámaso Alonso,* Madrid, Gredos, 1961, vol. II, pp. 143-154.

Grilli, Giuseppe, «Un licenciado de vidrio: re-escritura y autoparodia según Moreto (con Cervantes y Lope al fondo)», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*, coords. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. II, pp. 957-975.

Gutiérrez, Jesús, «El significado de "Fortuna bifrons". Su presencia en la literatura del siglo de oro», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año L (1974), pp. 3-88.

—, «El tema de "Fortuna bifrons" en la comedia hasta 1630», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* año LI (1975), pp. 283-88.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

Lapesa, Rafael, *La obra literaria del Marqués de Santillana,* Madrid, INSULA, 1957.

Lobato, María Luisa, «Moreto», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003b, pp. 1181-1205.

Mackenzie, Ann L., «*El licenciado Vidriera*: hacia una comparación de la novela de Cervantes con la comedia de Moreto», en *Teatro del Siglo de Oro: homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 393-405.

Mira de Amescua, Antonio, *Teatro completo*, vol. III, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2003.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856)*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, núm. XXXIX, 1950.

—, *El desdén con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.

Morley, Sylvanus Griswold, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro, Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology,* vol. 7, núm. 3, (1918), pp. 131-173.

Oleza Simó, Juan, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro,* IX (1990), pp. 203-220.

Pedraza Jiménez, Felipe B., y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española. Vol. IV. El Barroco: Teatro,* Tafalla, Cénlit, 1980.

Profeti, Maria Grazia, «*El ejemplo mayor de la desdicha* y la comedia heroica», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, coords. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 65-91.

Ruano de la Haza, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72 (1998), pp. 35-47.

Sears, Helen L., «The Concepts of Fortune and Fate in the "Comedia" of Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes,* vol. 2, núm. 1 (1950), pp. 1-3.

Trapero, Patricia, «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto», *Epos: Revista de Filología,* núm. 11 (1995), pp. 189-206.

Wilson, Edward M., y Moir, Duncan, *Historia de la literatura española. 3. Siglo de Oro: teatro (1492-1700),* Barcelona, Ariel, 1998.

4. El juego de los personajes: damas, galanes y graciosos

La mujer desde la perspectiva de los personajes en Moreto

Ana Suárez Miramón
UNED

Desde los estudios de Kennedy sobre Moreto (1932), la crítica ha coincidido en señalar cómo una de las cualidades más originales de su teatro, la armonía, está asentada sobre el equilibrio de la acción y el decoro de los personajes, justificado por el gran respeto que se tienen a sí mismos [Kennedy, 1983: 900]. Aunque lo diferenciador del teatro de Moreto es, sin duda, la humanidad y capacidad de expresar (o silenciar) sentimientos por parte de sus personajes, la mayor parte de las veces, sin embargo, ese sentimiento contenido o reservado para sí mismo o para sus más allegados, constituye un estímulo dramático que orienta la acción. Si bien sus personajes no se dejan arrastrar por las pasiones, tampoco están dispuestos a aceptar aquello que las circunstancias les imponen. En ese proceso de contención y manifestación se plasma la dialéctica de la conciencia en la que es maestro Moreto quien, sin llegar a las profundidades de Calderón, expone interesantes dilemas sobre los comportamientos humanos.

Su magisterio no consiste en expresar hondos problemas de la existencia sino en transmitir las ansias del hombre por resolver de modo favorable sus dudas cotidianas y mantener unas relaciones armoniosas con los demás sin que el yo quede resentido. Como escribió Caso, y corroboró Varey, Moreto «elige temas que implican al hombre en sociedad más que la exploración de la condición humana» [Varey, 1999: XLV]. Por ello, la «técnica de miniatura», el «tono menor», «el buen gusto», «el equilibrio», consideradas por Valbuena como las cualidades que mejor se avienen con sus creaciones [1969: 378-381], no están reñidas con la habilidad para plantear enredos y construir una perfecta

estructura dramática, además de idear personajes cuya mayor originalidad se manifiesta en el discurso verbal, precisamente por ser éste el que marca las relaciones sociales. La tensión entre palabra y silencio, entre ironía y seriedad, humor y gravedad constituye el medio de avance de la acción a la vez que el mejor resorte dramático por el que se manifiestan sus personajes, algunos de los cuales, como el lindo don Diego, reúnen además gestos teatrales de tal magnitud que han dado lugar a un tipo de comedia (figurón).

En la concepción del personaje no sólo valora Moreto el sentido práctico de la vida sino la dignidad de la persona, lo cual le obliga a refrenar sus impulsos y contrastarlos con la razón, principio que frecuentemente aparece en su obra y que ha justificado su posible relación con la comedia neoclásica [Caldera, 1960]. Esa proximidad entre persona y personaje hace que las ficciones de Moreto hayan podido considerarse «equivalentes reales»[1] en cuanto están más cerca que las de otros autores a los seres humanos. Sin embargo, ese «agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre» (como define Ubersfeld [1989: 90] al personaje dramático) actúa en Moreto sin grandes pretensiones aunque transmita los problemas más importantes con los que puede identificarse cualquier espectador. La enunciación escénica y la imaginaria, en terminología de Ubersfeld [1989: 177], funciona con tanta coherencia en su teatro que cuando los personajes se muestran en escena sobresalen más sus cualidades humanas gracias a la aparente naturalidad de sus creaciones, siempre alejadas del arrebato pasional o del desbordamiento expresivo.

La polivalente riqueza de lo concreto humano [1985: 285] se configura en sus creaciones con una gran abundancia de elementos y los diversos tipos genéricos de la comedia clásica adquieren en su obra un matiz singular desde cuya perspectiva contemplan y analizan el mundo y a los demás personajes. Ese matiz consiste, desde nuestro punto de vista, en el sentimiento de dolor, nostalgia, melancolía, ensimismamiento, soledad o tristeza (términos todos muy reiterados en su obra) que muestran tanto galanes como damas. Se podría decir que se mueven, en palabras de Cernuda, entre la realidad y el deseo. Esa realidad puede llamarse honor, en el caso de los hombres, y decoro en el de las mujeres. De ahí el valor de la discreción que, como en los personajes calderonianos, hace triunfar a quien resiste, según el modelo

[1] En terminología de Ronen, aceptada por Montalbetti y recogida por Oliva Bernal [2004: 34].

de Gracián.[2] Pero a causa de esa realidad, ni unos ni otros pueden ver cumplidos sus sueños, gustos o deseos, y de ahí surge la obligada agonía que, en muchos casos, expresa la tensión entre el no querer aceptar imposiciones y el sentirse obligado a soportarlas. Esa agonía, expresada como desdén en ocasiones, constituye un conflicto dramático añadido a la tensión psicológica propia del amor que lucha por derribar los muros de los espacios cerrados y alcanzar la libertad.

Precisamente el encargado de unir esos dos mundos antagónicos es el gracioso que en Moreto, como en Calderón o en Rojas, representa todo un homenaje a la cultura popular. En sus nombres se puede reconocer un complejo haz de recursos prácticos que han de tenerse en cuenta por su utilidad en la vida diaria (Tarugo, Pimiento, Perejil, Polilla, Chichón, Colmillo, Luquete, Torrezno, Tacón, Mosquito, Tronera) con cuya experiencia se solucionan los conflictos humanos y, por supuesto, los dramáticos. De ahí que aporten un conocimiento pragmático y funcional a los dos mundos, el cerrado de las normas, y el abierto de los sentimientos, estableciendo caminos entre ambos mediante la gracia, la chispa popular, la perspicacia y, sobre todo, el sentido común de la persona experimentada en la realidad y ajena a todo lo que no sea pragmatismo. Evidentemente el gracioso es quien relaciona a la dama y el galán en el tema amoroso y también quien aporta una perspectiva espontánea y natural en el juego de las rígidas convenciones sociales. Gracias a sus bromas y burlas también consigue alejar la melancolía de los personajes, hacerlos salir de sí mismos y devolver la armonía a las almas atormentadas.

En el caso de los personajes femeninos, llama la atención su cercanía con el ser humano mujer, tanto por su variedad como por ciertos comportamientos. No se trata de un personaje realista sino de una ficción construida a base de ingredientes tan naturales que, aun siendo muy diversos, siempre atienden a lo específicamente humano y no a lo heroico o meramente tipológico (dama/galán), aunque también haya ejemplos de personajes absolutamente abstractos[3] (*Trampa adelante*). En general, su función en la comedia es fundamental en cuanto es objeto y sujeto del conflicto amoroso, además de foco y elemento que hace progresar la acción. Asimismo, su discurso, tanto introspectivo como exteriorizado, atiende a las dos dimensiones del ser humano, individual y social,

[2] Caldera ya puso de relieve la relación entre Moreto y Gracián [1960: 26-30 y 96 y ss.]. Por nuestra parte, ya dedicamos atención especial a la relación de Calderón y Gracián en nuestra edición de *El gran mercado del mundo* [2004: 148-156].

[3] Para la dificultad de caracterizar al personaje del teatro áureo ver Ynduráin, 1985: 27-36.

y tanto en un caso como en otro refleja la dualidad correspondiente. Al conflicto íntimo entre razón-sentimiento se añade el propio de la época entre convención (honor) y utopía (libertad) que permite multiplicar los efectos dramáticos. Si la prudencia caracteriza a los personajes de Moreto, en el caso de la mujer está más acentuada, hasta el punto de identificarse con el silencio, una de las cualidades que los moralistas más habían elogiado y enseñado para conseguir la sabiduría y virtud femenina (desde Vives a Fray Luis de León, Pedro de Luján, etc.). De ahí que los personajes femeninos moretianos permanezcan más callados y contenidos que las de otros autores (Lope, Tirso, Calderón, Rojas) y resuelvan sus conflictos sólo tras complicadas tensiones interiores que se manifiestan en el escenario con juegos dialécticos entre los silencios de los apartes y la palabra contenida. Esta actitud de la mujer está relacionada con la preferencia del autor por situarla en espacios cerrados o en jardines, y no en espacios abiertos o agrestes, más apropiados para expresar los instintos o las pasiones. Incluso cuando aparece en un espacio abierto, la mujer se recluye aún más en su intimidad y tampoco revela sus emociones.

En la construcción de este personaje, a diferencia del gracioso, que tiene autonomía propia y por tanto actúa con decisión individual, se hace necesaria la presencia de otros para que ella se dé a conocer. Por ello son los demás personajes quienes, cada uno desde su perspectiva, nos permiten ver el carácter y los sentimientos de la mujer. En su caracterización, funciona perfectamente la teoría de Gené sobre el personaje dramático, y se puede afirmar que las mujeres se revelan mediante «el enfrentamiento de fuerzas, de relaciones de oposiciones que el autor construye de modo racional» [1985: 68-69]. En general, el juego dramático se establece gracias a la alternancia de las opiniones de los demás con su propio silencio. A medida que el silencio oculta más un sentimiento surge una nueva tensión, que concluye cuando, tras conseguir el desenlace deseado, estallan sus sentimientos. La confesión de Inés, en la tercera jornada de *El parecido en la corte,*[4] «[el amor] estaba oculto / en la cárcel de mi silencio» [vv. 2464-2465], puede servir de ejemplo de la actitud que tienen los personajes femeninos de Moreto al no poder aunar razón y deseo. Además, suele ser habitual en su teatro que estos personajes aparezcan después de que un hombre haya hecho su presentación, normalmente a partir de una narración actualizadora que deja al descubierto un primer conflicto correspondiente al pasado, a la vez que crea la expectación propia del personaje que funciona en escena a pesar

[4] Ed. de José Prades, 1965.

de su ausencia [Díez Borque, 1985: 64]. Sin embargo, en Moreto, lejos de una admiración sin reservas, o un entusiasmo repentino por el que se ha dejado llevar un galán sólo por contemplar a una dama (usual en la comedia), esta primera caracterización suele ir acompañada de un tono de tristeza, reserva, melancolía, indiferencia o desdén, según los casos, aunque también su belleza pueda impresionar al galán de tal modo que le deje grabada su imagen en el alma y no pueda dejar de pensar en ella (como le ocurre a Fernando con Inés en *El parecido en la corte*). Aunque el motivo de la estampación de la amada en el alma del amante se remontase a Platón (además de estar documentada en la Biblia), tal como estudió Serés [1996: 146-180], y cobrara fuerza con los tratadistas neoplatónicos, su traslado al teatro representó una posibilidad de imaginería visual que no desatendió Moreto, gran aficionado también a la pintura. Hemos seleccionado diferentes personajes muy distintos entre sí como muestra de la variedad de tipos creados por este dramaturgo. Unos están basados en la historia, otros en la mitología y los más en la sociedad de la época. Sin embargo, el rasgo común de todas las mujeres es la gran voluntad para realizar sus deseos.

La mujer como espejo de la mítica Diana: dual, antagonista, activa y expresiva

Uno de los ejemplos más completos es el de la princesa Diana, de *El desdén, con el desdén*.[5] Ya su nombre es simbólico de la dualidad mítica femenina, entre luz y sombra, naturaleza y espiritualidad, diosa de la caza y defensora de la castidad. En este caso, la alternancia se concreta en la inclinación de Diana por el estudio (vida contemplativa) y el progresivo descubrimiento de su sentimiento amoroso (activa). El cambio se produce gracias al desdén de Carlos, que actúa dramáticamente como prueba cuya superación permite su triunfo y el reconocimiento en Diana de su segunda naturaleza (instintiva) y de su mayor fuerza, que se impone a la primera. En la obra, el espectador comienza a conocer a Diana por el parlamento narrativo de Carlos. Por él accedemos a su personalidad, pero de forma progresiva. Primero con datos externos en donde el galán muestra su imparcialidad al calificarla. Destaca su *entereza, esquivez, decoro, recato* (considerado incluso como grosería), *ingenio*

[5] Cito por la edición de Lobato, en www.moretianos.com

[vv. 177-188] y nos da a conocer su inclinación por la filosofía y la mitología [vv. 175-208], en cuanto ejemplos actualizadores de un pasado integrado en forma de conciencia. Por ello no sólo le interesaban los libros sino las pinturas que, como historias vivas, le recordaban lo que ya había asentado la tradición en correspondencia con sus principios, en este caso el desprecio por los hombres y su aversión al amor.

Por esa primera información narrativa sabemos que sus habitaciones estaban presididas por pinturas con escenas de Diana cazadora, de Dafne huyendo de Apolo, de Anajarte, y de Aretusa, es decir, de todos los personajes femeninos unidos por su común desprecio a los hombres y al amor. Para ella esas ninfas se habían convertido en espejo en donde se miraba. Pero si al principio nos encontramos con esta imagen esquiva y casi grosera, de la por entonces sólo «hermosura modesta» [v. 85], cuando Carlos se siente desdeñado la va viendo cada vez más hermosa hasta enamorarle, de acuerdo con las normas neoplatónicas, y dejarle enajenado. El criado Polilla, amparado en su conocimiento de la condición humana, traza un plan, y así accede al entorno de Diana y luego a ella directamente. Tras Carlos, es el padre de la joven quien nos da una nueva imagen aún más inflexible que la anterior. Como padre habla del «ciego desvarío» de su hija, de su falta de razón, inobediencia, furor e incluso determinación disparatada de suicidarse antes que casarse [vv. 439-450]. Otro personaje masculino, Gastón, explica ese comportamiento por su tendencia al estudio [vv. 451-454], pero el tercer pretendiente, el príncipe de Bearne, lo considera un capricho que sólo puede vencerse con la constancia [vv. 460-468], respuesta que aprovecha Carlos para identificarse con esta propuesta e iniciar así su propio plan. Tras las diferentes descripciones y explicaciones de su conducta a partir de lo que podría considerarse la voz social masculina, se nos presenta directamente Diana.

Su aparición está envuelta en música y canto. Una canción sobre la huida de Dafne ante el acoso de Apolo le sirve para identificar el «honesto desdén» [v. 552] de la ninfa con el suyo propio. Conforme Diana va glosando la letra, e identificándose con la diosa esquiva, le corresponde a las otras mujeres (de nuevo la voz de la colectividad, en este caso femenina) dar su opinión. Cintia, primero para sí misma y después en voz alta, mediante un razonado diálogo, le hace ver la diferencia entre ser agradecida (consecuencia de la razón) y ser liviana (ligereza exagerada), pero Diana considera tan cercanos agradecer y amar que no quiere arriesgarse a ser agradecida con los hombres. Tan inflexible se muestra ante cuanto signifique sentimiento hacia un hombre que otra mujer, Laura, llega a considerarla hermafrodita.

La entrada en acción, primero de Polilla, que se hace pasar por un médico conocedor de las enfermedades causadas por el amor, y, después, de los pretendientes, nos van transformando la imagen primera de Diana, no sin un previo juego de enfrentamientos dialécticos en donde el término desdén se convierte en centro dramático al que acuden los implicados para expresar su doble sentimiento, de indiferencia exterior y pasión interior. El proceso de transformación es lento. En principio ella acepta el galanteo por diversión, pero cuanto más rechazada se siente más deseos tiene de rendir a su oponente (Diana cazadora) sólo por asegurarse su capacidad de decisión. Sin embargo, una vez que él le confiesa la imposibilidad de enamorarse de una mujer como ella, comienza el desafío mutuo. Ella entonces declara su *simpatía* por él (otro término muy frecuente en Moreto) por ocurrirle lo mismo que a ella y se intercambian términos como respeto, discreción y sinceridad ocultando la verdad de cada uno.

Las fiestas de Carnaval y el baile de máscaras ayudan a manifestar ese mundo al revés que traducen los diálogos de ambos en donde cada intento de confesar una pasión es cercenado por la brusquedad del rechazo del otro. Nuevos términos como *necio, rendir, tibieza, fingir, amor, agudeza,* se van alternando con *querer, fuego, pasión, abrasar,* para mostrarnos en paralelo los sentimientos de ambos que, en ella sólo son, según confiesa, una forma de «abrasarle a desprecios» [v. 1738] pues sigue considerándose *peña*. La cita en el jardín en ropa interior y con músicas tiene por objeto ablandarle decididamente —«aunque arriesgue mi decoro, / he de vencer sus desvíos» [vv. 1837-1838]—, pero él resiste siguiendo el consejo de Polilla quien le ha ido orientando en sus progresos, hasta desvelarle cómo ella ya está abrasada, aunque no quiera rendirse. Nuevas músicas elogian ahora al Amor y al sentirse sola, sin compañía en el baile, llama a Carlos y establece con él un diálogo filosófico y conceptual sobre el *querer no querer*, no sin antes haber hecho él toda una disertación sobre la libertad, única amada en quien confía. Cuando por fin ella acepta estar enamorada y Carlos espera oír su nombre y su triunfo, Diana confiesa que es el príncipe de Bearne el elegido. A duras penas se repone Carlos y le paga con la misma moneda: ella espera oír su nombre pero escucha el de Cintia. Sin contenerse ya, Diana concatena toda una serie de preguntas retóricas llamándole *ciego* y *necio* a él, y a Cintia todo tipo de improperios (*fea, torpe, indiscreta, sosa* y *sucia*), a lo que él contesta desmintiendo todo en el perfecto retrato renacentista en donde elogia *cabello, frente, ojos, labios, cuello* y *talle*, rematando su discurso pidiéndola perdón por alabar una belleza femenina ante

otra, aunque se trate de la que va a ser su mujer. Totalmente enfurecida, y enajenada (propio de la enfermedad de amor),[6] confiesa a Polilla tener un volcán, estar ardiendo y sentirse abrasada [vv. 2513-2515], y éste la azuza a agredirle por semejante trato haciéndole ver que tiene celos. Tras sufrir otros vaivenes psicológicos, al fin es ella quien debe decidir, y finalmente elige a Carlos por haber sabido vencer su desdén con el propio.

Los parlamentos de Diana con los demás personajes cumplen todos los requisitos establecidos por Hermenegildo [1995: 245-265] para determinar el control de la dramatización. Es ponente, oponente, carnavalesca, metateatral en sus preguntas interiores, imperativa, relatora, informante, etc. En la creación de este personaje sobresalen cualidades que, si bien no podemos olvidar que son ficción, responden a un arquetipo de persona culta, humanista, irónica, sensible y lo suficientemente inteligentes como para reaccionar ante un comportamiento, pero haciéndolo pausadamente como corresponde a un proceso mental y reflexivo necesario para llegar al desenlace deseado. Precisamente cada uno de los pasos obligados desencadena un enfrentamiento dialéctico, basado ante todo en un juego de lenguaje discursivo por el que Diana se enfrenta a su conflicto interior (vida-cultura). Para conseguir esta creación Moreto ha utilizado una serie de personajes, la mayoría masculinos, cuyas visiones personales (desde la experiencia, la razón, la objetividad, el sentimiento) nos muestran la personalidad ambivalente de esta mujer a la vez que el ambiente de respeto mutuo en donde ninguno de los dos obliga ni condiciona al otro. En este pacto final, propio de la comedia palaciega, se resuelve el temor de la protagonista a perder su libertad y a no ser verdaderamente correspondida en sus emociones[7] a la vez que se llega al equilibrio tras el constante pulso dramático de la acción.

La mujer como prototipo de virtudes morales

Muy diferente a este tipo de mujer activa, libre y decidida es la Reina del drama histórico, *Antíoco y Seleuco.*[8] Al ser Reina (Erasístrato) y ser la prometida del rey Seleuco, está justificada su actitud, aparentemente estática, conformista

[6] Para el tema y sus características, ver Egido, 1990: 111-141.

[7] Estamos completamente de acuerdo con la interpretación de Mackenzie sobre este aspecto [1994: 161].

[8] Ed. Urzáiz Tortajada, en www.moretianos.com

y silenciosa. Su oponente femenino, Astrea, es sólo mero soporte funcional en cuyo nombre se resume su valor en la obra: ser la mala estrella para el príncipe Antíoco y resultar, al fin, la buena para el rey Seleuco. La trama se organiza a partir de un retrato, encontrado como despojo de una batalla por el joven Antíoco. El príncipe, cuando va a conocer a la mujer que su padre, viudo, ha designado para esposa, se encuentra de noche con ella y ambos se resguardan de una tormenta. La actitud silenciosa y dolorida de Antíoco hace que la Reina le pregunte por la razón de su melancolía. Entonces conocemos la causa: su padre quiere casarle con Astrea pero él no la quiere. Desde que encontró un retrato entre los despojos de una guerra, la imagen quedó grabada en su alma[9] de tal modo que su vida es un desvivirse por saber a quién corresponde el original [vv. 284-355]. Ante la insistencia de la Reina en conocer el retrato, el joven se lo enseña y ella comprueba que es su propia imagen.

Dramáticamente se trata de un caso de presentación de la mujer desde la ausencia aunque esté presente en escena. Ya en palacio conocemos que también su padre, el Rey, se había enamorado a su vez a través de un retrato, aunque no calase en su alma. Allí se manifiesta la generosidad de Astrea quien, sabiendo que el príncipe no está enamorado de ella aunque se disponga a casarse, no le guarda rencor ni quiere venganza por el desprecio sufrido, y en sus palabras puede verse el conflicto entre lealtad/voluntad y razón/deseo [vv. 600-624]. Asimismo, aquí comienza el suplicio silencioso de la Reina quien, alternando su discurso social con el aparte que traduce su imaginación, efecto del sentimiento, y las formas de cortesía con el desmayo de emoción cuando recibe un beso del que iba a ser su hijo, expresa la fuerza de sus emociones que, aun reservadas ante los demás, tienen mayor intensidad que la propia razón y el decoro, términos a los que constantemente acude para alejar los demonios de su sentimiento.

Enfermo el príncipe de melancolía y cada vez más grave de «pasión del alma inmortal» según diagnostica el médico [v. 1025], sólo halla algún consuelo en la música. Por su parte, la Reina enferma también de melancolía, y tras un tormentoso conflicto entre el disimulo al que le obliga el decoro y la tensión de su natural, agravado por la necesidad de mostrar su distanciamiento del príncipe y dirigirse a él mediante ejemplos ocultadores de su yo, se descubre su

[9] Es frecuente en Moreto, como en la mayoría de los personajes dramáticos barrocos, la utilización de esta imagen para definir el amor firme, tal como corresponde a la herencia neoplatónica [Serés, 1996: 142] y se justifica por la importancia adquirida por la pintura en la época.

mal de amor. A una mujer del pueblo llano, Floreta, sin prejuicios, le corresponde hacer ver a la reina que todos han reconocido su enfermedad de amor y lo mismo le dice Luquete,[10] de manera que, entre el padre y el hijo, por una parte, y los criados, por otra, ponen al descubierto el problema, cuya solución vuelve a basarse en la generosidad, real o aparente, pero que cierra el juego dramático en donde el silencio de ambos ha sido el motor del drama.

Aquí, la mujer, Reina, es confidente y amiga, amada y, de alguna manera madre, pues da la luz con su reconocimiento a la vida del joven. Lo curioso de esta obra es que los hombres, padre e hijo, muestran una lealtad mutua inquebrantable e incluso el hijo está dispuesto a dejarse morir de tristeza para no hacer infeliz a su padre. En este marco humano, la mujer sólo puede ser vista desde esa perspectiva colectiva altruista. Ella está a la altura del príncipe y a ambos su propio drama les impide manifestarse, por lo que desde el principio de la obra es el silencio compartido —«el Príncipe ha enmudecido / y yo de verle también» [vv. 517-518]— lo que permite el avance de la acción. Desde luego, se trata de una acción interior, que progresa en verticalidad descendente y se repliega en lo hondo de la conciencia con el abandono incluso de la salud. Frente al vocabulario de muerte y autodestrucción de Antíoco (*sin sentido, dolor, pesares, desdicha, morir, aflicción*), la Reina trata de apartar de sí todo el mundo de la fantasía e imaginación que se ha adueñado de su alma al reconocerse en el retrato —«¡Fuera, locas fantasías!» [v. 774]— y su lucha constante es contra sus inclinaciones y en favor del decoro. En uno de los más extensos diálogos entre Antíoco y la Reina, ella elabora uno de los discursos más dramáticos en cuanto que, aun sabiendo la causa de su mal, tiene que mostrarse ignorante y le da consejos como si estuviera ajena a su sentimiento, aunque lo comparta. El estilo entrecortado del discurso de Antíoco, sus preguntas retóricas, sus dobles alusiones no consiguen romper el cerrado muro del decoro y del disimulo obligado de la Reina y tras el que muestra un sufrimiento constante expresado en los apartes. Ni siquiera a la pregunta directa sobre si le ama es capaz de responder la Reina por sentir que ya no es libre su albedrío, ni tiene voluntad y ni siquiera se siente dueña de su alma, que la deja en manos del Rey para que disponga de ella. En este personaje podemos ver cómo la función de Reina y sus obligaciones se anteponen a sus propios deseos,

---

[10] Obsérvese que en su nombre (rodaja de limón o naranja para dar más sabor al vino) se resume la labor del gracioso en la obra: conseguir que se den cuenta de que lo natural puede resultar más atractivo.

incluso cuando son tan fuertes que pueden acabar con la propia vida. Es un ejemplo de cómo Moreto resuelve las situaciones extremas: con el silencio y el dolor. En este caso, el dolor, debido a su condición regia, es compartido por el hombre y la mujer. Es un ejemplo de personaje absolutamente opuesto a Diana. Su aparente estatismo y pasividad están compensados dramáticamente por una acción interior absolutamente agónica, que le hacen aparecer como un personaje propio del teatro de ideas.

La mujer activa, también entre la soledad y el tormento del silencio

Hay varios ejemplos de mujeres nobles o herederas del trono que, por su situación, muestran unas mismas cualidades aunque no tan extremas, como la Reina anterior. Tiene gran interés Dantea del drama *Industrias contra finezas*. Aquí, además, se multiplica el personaje femenino al tratarse de dos hermanas gemelas y ofrecer dos posibles comportamientos opuestos. El enfrentamiento es doble, el de Dantea con su hermana gemela Lisarda, y el de aquélla con sus pretendientes. Sin embargo, es Dantea quien ofrece más riqueza psicológica mientras su hermana se define por unos rasgos determinados. El jardín y el palacio son los espacios en donde transcurre la acción.

Se inicia la obra con la lectura de Dantea de una nota en donde, por tercera vez, se le avisa de su posible muerte a manos de un traidor. La primera imagen de la mujer se obtiene aquí, a través de la mirada de otra. Por Lisarda conocemos la superioridad intelectual de Dantea y sus virtudes que, según su hermana, la hacen merecedora del trono. Por su parte, Dantea destaca la fidelidad y humildad de su hermana y, más ecuánime, considera que ambas merecen el trono por igual. El deseo de saber quién desea su muerte y la preocupación por ser querida por sí misma y no por la corona son causa de su melancolía y preferencia por la soledad. Al saber que ha sido designada heredera traza un plan para probar[11] a sus pretendientes (el Conde, Roberto y Fernando) y descubrir quién quiere matarla. Hace saber que es su hermana la heredera y lo primero que conoce es la transformación de Lisarda, que ya desde entonces se muestra despótica, soberbia, autoritaria, vanidosa y despreciativa, hasta el

[11] Obsérvese que, como en Calderón, la prueba constituye un elemento dramático fundamental en Moreto del que se sirven los personajes femeninos para experimentar y no equivocarse.

punto de traicionarla y enfrentarse a ella. También comprueba quién la quiere de verdad, aunque haya llegado a ella por un desdén anterior. Es Fernando quien, en un precioso discurso (escena X de la tercera jornada), cuando cree que ella ha perdido el trono, le ofrece en un reino imaginario, producto de su fantasía, todo el esplendor de palacios, jardines y pinturas que cualquier reino pudiera desear.

La canción «Solo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento / y aun no cabe lo que siento / en todo lo que no digo» [vv. 1665-1668], muy utilizada también por Calderón,[12] además de expresar el conflicto del personaje político femenino, actúa como *leitmotiv* de la obra. La canción, acompañada de la Música, traduce el complejo conflicto que cada uno vive en su más absoluta soledad: ella, anteponiendo su obligación al amor, aunque trate de aunarlo por el bien común y el propio (y en este sentido se adelanta a los personajes de Bances Candamo) y él, según glosa en cada uno de los versos, intentando comprender el sentido de su tormento. El ejemplo de Lisarda muestra cómo la ambición de poder no distingue de géneros y cómo para obtenerlo es fácil pasar de la adulación a la mentira e incluso llegar al asesinato,[13] tal como ella había planeado con el Duque. En este ejemplo de hermanas gemelas, único en Moreto,[14] el autor ha desarrollado las dos posibilidades extremas de comportamiento humano. Como en el caso de *El desdén*, los personajes femeninos son completamente dinámicos[15] y actúan de acuerdo con el paradigma de elementos binarios[16] en donde ambas hermanas se enfrentan entre sí, y, a su vez, con los respectivos pretendientes. Por supuesto, al final, Dantea logra su propósito: ser querida por sí misma y resolver el problema de la sucesión al trono de la mejor manera para su felicidad y la de su pueblo. Se soluciona además con ello un problema importante ante el que el autor manifiesta una postura doblemente progresista para su época:[17] que el trono (como el

[12] Está registrada en *El mayor encanto, amor, Los tres afectos de amor, Darlo todo y no dar nada* y *El encanto sin encanto*. Según Wilson y Sage [1964: 124-125], que citan a Luis Rosales, se trata de una redondilla atribuida al conde de Salinas. En todos los casos la canción traduce la tensión interior de los personajes producida por un amor imposible de expresar.

[13] En este tratamiento de mujer ambiciosa la obra muestra bastantes coincidencias con Semíramis*, La hija del aire*, de Calderón.

[14] En *Los hermanos encontrados* se da el mismo ejemplo entre hombres.

[15] Ver la terminología de Spang [1991: 162].

[16] Para la noción de personaje como paradigma ver Lotman [1982: 305].

[17] En este sentido volvemos a encontrar gran paralelismo con las tesis de Calderón, defensor de las ideas morales y jurídicas más progresistas de la época.

mayorazgo), aun en manos femeninas, lo ocupe quien verdaderamente se lo merezca.

La mujer objeto: neoplatonismo y seducción

Otro tipo de mujer, más ajustado a los cánones fijados por la tradición petrarquista, que deja rendida la voluntad del hombre sólo con ver a la dama, se encuentra en la comedia de costumbres. Un caso interesante es *El parecido en la corte*. Aquí, como en *La celosa de sí misma*, de Tirso, basta que el galán contemple una mano[18] introducida en la pila de una iglesia madrileña para que se desencadene un enamoramiento repentino. El doble enredo de la obra surge por el parecido de Fernando con Lope, el hijo de don Pedro, y por la decisión de Ana, hermana de Fernando, de entrar en la casa de quien había sido su prometido y del que no sabe nada desde que su hermano trató de matarle al considerarla deshonrada. Todos confluyen en ese espacio cerrado, pues la mujer de la mano seductora resulta ser Inés, la hija de don Pedro. La hermana de Inés, Leonora, se muestra encantada con ese tipo de hombre discreto en el que se halla «en cada voz un concepto» [316, b], pero las dos anteponen su honor al deseo [316, b]. Cuando se presenta Ana como criada (Lucía) confesando haber sufrido una deshonra, Inés se apiada de ella, aunque su hermana piense que puede tratarse de una «carantoñera de las que se usan ahora» [316, c]. A su vez, don Pedro la considera «recatada» y de «linda presencia» [322, a]. Al mostrar Fernando su verdadera personalidad y confesar su engaño, elogia el decoro y cautela de Inés, además de ponderar las «luces celestiales» que le deslumbraron. Asimismo deja que ella decida si, tras la mentira, quiere seguir o no con él. A Leonora, de nuevo, le corresponde la función de moderadora al afirmar que tal respeto exagerado corresponde al pasado y ya no se estila: «Es para galanes / de la era de Bamba / […], pero ya no se usa el traje / de las calzas atacadas» [327, b]. En la obra se pone de manifiesto, por parte de todos, la superioridad de las emociones frente a la razón, aunque aquéllas hayan tenido que permanecer mucho tiempo contenidas. El espacio cerrado de la casa, equivalente a la noche en otras obras, permite exhibir una doble moral por parte de los dos enamorados que conviven como hermanos, pero sienten como pareja aunque antepongan la razón, como afirma Tacón, «tienen más

[18] Para el valor seductor de las manos blancas, ya expresado por Marino, Guarini, Tasso y Góngora, véase Ponce Cárdenas [2001: 102], así como la bibliografía que el autor recoge.

fuerza / los ojos que la razón» [318, a]. Asimismo, la confesión de Inés, «[mi amor] estaba oculto en la cárcel / de mi silencio» [327, b], permite ver cómo la mujer de comedia o de drama padece del mismo mal y su función en el teatro es revelarlo a la sociedad.

La mujer entre el decoro y la pasión

Muy diferente a los anteriores ejemplos es el tipo de mujer que al ser querida y respetada por su galán deja de quererle, porque todo se lo da sin permitirla ejercer su voluntad ni tensar sus sentimientos con los del hombre en la dialéctica del juego amoroso. Es el caso de Margarita, de la comedia palaciega *El poder de la amistad*.[19] Tras salvarle la vida en una cacería, la princesa se enamora de su salvador, Alejandro, pero, cuanto más le manifiesta él su amor, más le cansa y le desdeña hasta despreciarle, alegando que «en mí falta / aquella razón secreta / con que se inclinan las almas» [vv. 914-916]. Esa razón secreta no es otra que la necesidad de ser no sólo objeto del amor sino sujeto activo que lucha a la par que el hombre. Los amigos del joven urden un plan (político y amoroso) para que Alejandro consiga el éxito en lo amoroso y lo político. Hay interesantes comentarios por parte de los amigos y del gracioso Moclín en torno a las mujeres. Luciano considera que «cuanto más se viere despreciada, / ha de estar de su amor más encendida» [vv. 2192-2193] y la acción avanza a partir de la tensión entre su decoro y su deseo hasta que, al fin, se impone el afecto, reprimido más aún por la propia dignidad: «¡Oh, mal haya mi decoro, / por quien me reprimo tanto!» [vv. 2842-2843]; «Lo que encubrió mi decoro / es preciso confesar» [vv. 2971-2972]. Por parte de Alejandro no hay reproches para ella, de ahí el significativo subtítulo de *La venganza sin castigo*. En sentido burlesco, el gracioso muestra toda la misoginia propia del efectismo teatral frente al respeto a las mujeres por parte de Alejandro y la comprensión del padre, el Rey, hacia su hija, animándola a que elija pretendiente sin que interfiera su cargo: «Y que aquí elige la razón de estado» [v. 821]. La afirmación de Moclín de que en amor los hombres son todos de una misma condición universaliza el tema y hace de Margarita un tipo femenino dueño de sí y con una personalidad obstinada, pero también dinámica y de gran efectividad dramática en cuanto se mueve, como Diana,

---

19 Ed. Zugasti, en www.moretianos.com

por el desdén y éste es fuente de la tensión dramática.[20] Precisamente es esa necesidad de experimentar por sí mismos lo que da a los personajes femeninos de Moreto una gran originalidad dramática.

La mujer, educadora del varón: el valor de la voz

Otro ejemplo de cómo la mujer decide por sí misma, aunque para acertar haya de pasar un verdadero calvario entre su gusto y razón, es el doble caso de Fenisa y la duquesa de Parma en *Lo que puede la apehensión*.[21] La obra es, asimismo, un pequeño homenaje al poder de la música y el canto, muy frecuente en el autor. Fenisa inicia la obra confesando a otra mujer la razón de su silencio, soledad y dolor, porque de quien está enamorada, sin él saberlo porque nunca la ha visto, es de un joven caprichoso que se muestra seducido únicamente por su canto. Ella, por temor a no ser querida de verdad —y que su admirador confunda placer, inclinación, gusto con afecto sincero [vv. 81-362]—, no se da a conocer y le desdeña hasta que se entera de que su padre, a la vez ayo del joven, ha concertado su matrimonio, por razón de Estado, con la duquesa de Parma. Entonces comienza el drama para todos. El joven duque de Milán no acepta ese matrimonio y confiesa a Federico (padre de Fenisa) su profunda tristeza por estar enamorado de una voz. Hace que retengan a la Duquesa camino de celebrar su boda, pero ella, que algo teme, se disfraza de criada y entra en casa de Fenisa. Allí, las dos juegan a confundirle. La Duquesa se hace pasar por Fenisa, y ella por su criada. Con ese enredo el Duque en sus elogios equivocados queda mal con las dos y ambas trazan su propio plan para averiguar a cuál de ellas prefiere. El joven utiliza un lenguaje neoplatónico para ponderar cómo su alma ha sido robada, en este caso por la voz, y la imagen de su deseo ha construido tal pintura en el alma que le resulta imposible hallar otra mejor —«ninguna será tan bella / como la que tengo en mí» [vv. 1232-1233]—. En ese caso, es la voz el elemento armónico que produce el paso siguiente y decisivo para el enamoramiento[22] expresado con el motivo de la imagen grabada en el alma. Si la pintura en el alma podía ligar definitivamente a los amantes,

[20] La crítica la ha considerado fuente de *El desdén, con el desdén* [ver Mackenzie, 1994: 155-156 y n. 6].

[21] Ed. Domínguez Matito, en www.moretianos.com

[22] Ver el capítulo VI del libro de Serés en donde se estudia la imagen del amor en Fray Luis, de acuerdo con la importancia concedida a la música [1996: 228-258].

el hecho de que sea la voz femenina lo que le enamora intensifica aún más la obsesión, pues la mujer se convierte en un ser incorpóreo al que su alma da una imagen perfecta.

Al ser presentada la Duquesa como quien canta, recibe todos los elogios que en realidad son para Fenisa. Al sentirse despreciada, decide vengarse y casarse con Carlos, pero al ver la indecisión de éste y cómo trata de anteponer su deber a su gusto, le califica de «desdichado y necio» [v. 2483] y decide recuperar al Duque. Es entonces cuando Fenisa, que ya había ido publicando sus sentimientos en las letras de sus canciones, repite en varias ocasiones que miente y habla contra su deseo [vv. 1995-1997], porque cuanto más despreciada se siente «ardo más en mi pasión» y con el desdén del Duque su pasión aumenta «que si nace esta pasión / del desprecio, es más ardiente» [vv. 2566-2567]. De nuevo el desdén actúa de desencadenante dramático aunque anteriormente fuese el silencio el articulador de la trama. Lo curioso es que sea la música el puente para el amor y que el jardín actúe de frontera entre los enamorados. Los dos personajes femeninos, aun con sus vaivenes emocionales, terminan por realizar su respectiva voluntad, pues, como declara Fenisa, «que yo, antes que la cabeza / quiero coronar el alma» [vv. 2935-2936].

La mujer, experimentadora con el varón: el valor de la voluntad

En el caso de las comedias de costumbres, es interesante cómo la mujer, en otra dimensión más práctica, también arriesga y experimenta, como ocurre en *No puede ser.*[23] La joven poetisa Ana de Pacheco, virtuosa, ingeniosa, rica discreta, honesta, estudiosa [vv. 5-12], tras celebrar una Academia en su casa, descubre que su futuro marido es un testarudo incapaz de asimilar que el honor de la mujer se debe más a sí misma que a la vigilancia masculina [vv. 374-434]. Para escarmentarle con la razón y la experiencia hace la prueba con su futura cuñada y Félix, y, gracias a Tarugo, consiguen burlar toda la vigilancia e incluso introducir al amante en su propia casa en la que permanece varios días. El espacio cerrado de la casa permite, como en el ejemplo anterior, que se muestre la doble moral de la comedia de costumbres. Aquí el honor y recato conseguido mediante la soledad y la represión quedan ridiculizados, y la voluntad de la mujer se impone: Inés, se enfrenta al rigor de su hermano afirmando

[23] Ed. Ortega, en www.moretianos.com

su derecho a casarse con quien quiera [2528], porque tiene su «albedrío», y Ana hace confesar públicamente a su prometido el error de su comportamiento.

En *De fuera vendrá*,[24] igualmente, el rigor de la tía viuda (una especie de figurón femenino) sobre la sobrina provoca la reacción contraria y doña Francisca se cita todas las noches con Lisardo, en su habitación «donde amor no me limita / el favor» [vv. 1019-1020], aunque éste cuente a su amigo lo casta, discreta y respetuosa que es su amada [vv. 1016-1039].

Aunque los ejemplos pueden multiplicarse, pues cada obra ofrece modelos diferentes, la originalidad de Moreto reside en ese sentimiento contenido, que en la mujer es más profundo que en el hombre, y en ese estado de melancolía que traduce la dificultad de comunicar de forma sincera y directa los sentimientos. De ahí la constante preocupación por definir el amor, por hacer la distinción entre querer, amar y gustar —«Que aunque es amar, no es querer, / que en el querer es preciso / que haya deseo, y amores / sin deseo hay infinitos» [*Antíoco y Seleuco*, vv. 254-257]— y por tratar de conciliar obligaciones con felicidad personal. Nunca encontramos mujeres que se precipitan ni en sus juicios ni en sus actuaciones; unas a otras se aconsejan mutuamente reflexionar antes de obrar, tratar con dilación un asunto o pensar en los riesgos de ir de noche al jardín [*La confusión de un jardín*, 518, b]; otras muchas se sienten temerosas y solas ante el honor, como Camila en *La fuerza del natural*:[25] «No espero que conozca mi deseo, / que aunque en llamas le veo, / tener no puede amor de fuego el trato, / cubierto de la nube del recato» [vv. 842-845], o Porcia en *Primero es la honra*, o Ana, en *El caballero*. Si la razón y prudencia guían, en general, a todos los personajes de Moreto[26] —Lisardo en *El parecido en la corte* y Rosa en *Santa Rosa de Lima* son buenos ejemplos—, en el caso de las mujeres se hace más difícil armonizar esa razón y prudencia con la voluntad y el libre albedrío. De aquí deriva un primer conflicto interior que justifica las acciones y determina las diferentes pruebas a que somete Moreto el conflicto entre emoción y razón. De ahí también la preferencia del autor por los espacios nocturnos y el jardín como metáforas para expresar la dualidad entre el caos y la luz y el laberinto de la conciencia.

[24] Ed. Gavela García, en www.moretianos.com

[25] Ed. Domínguez Matito, en www.moretianos.com

[26] Aunque alguno, como el Rey en *Primero es la honra*, se muestre ciego de pasión.

Bibliografía

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Calderón de la Barca, Pedro, *El gran mercado del mundo,* ed. Ana Suárez Miramón, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004.

Díez Borque, José María, «Presencia-ausencia escénica del personaje», en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español (Almagro, 20-23 de septiembre de 1983),* ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 53-65.

Egido, Aurora, «La enfermedad de amor en el *Desengaño* [de Soto de Rojas]», en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca),* Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1990.

Gené, Juan Carlos, «Personaje y actor» en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español (Almagro, 20-23 de septiembre de 1983),* ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 67-73.

Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995.

Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo, 1982 [ed. original de 1970].

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

—, «Los personajes de Moreto», en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III, tomo 2: Siglos de Oro: Barroco, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 899-903.

Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis,* Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856)*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1950.

—, *Antíoco y Seleuco*, ed. Héctor Urzáiz Tortajada, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. III, en preparación.

—, *De fuera vendrá*, ed. Delia Gavela García, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. II, en preparación.

—, *El desdén, con el desdén*, ed. María Luisa Lobato, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. I, en prensa.

—, *La fuerza del natural*, ed. Francisco Domínguez Matito, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. V, en preparación.

—, *Lo que puede la apehensión*, ed. Francisco Domínguez Matito, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. IV, en preparación.

—, *No puede ser,* ed. María Ortega, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. V, en preparación.

—, *El parecido en la corte*, ed. Juana de José Prades, Salamanca, Anaya, 1965.

—, *El poder de la amistad*, ed. Miguel Zugasti, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. III, en preparación.

Oliva Bernal, César, *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia/ESAD, 2004.

Ponce Cárdenas, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Col. Arcadia de las Letras, 2001.

Ruiz Ramón, Francisco, «Personaje y mito en el teatro clásico español», en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español (Almagro, 20-23 de septiembre de 1983),* ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 281-293.

Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.

Spang, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

Valbuena Prat, Ángel, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.

Varey, John Earl, «Estudio preliminar» a *El desdén con el desdén,* ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.

Wilson, Edward M., y Sage, Jack, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis Books, 1964.

Ynduráin, Domingo, «Personaje y abstracción», en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español (Almagro, 20-23 de septiembre de 1983),* ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 27-36.

Un replanteamiento de la figura del galán a partir de algunas comedias de enredo de Moreto

Delia Gavela García
Universidad de La Rioja

En el estudio de tipos dramáticos de la comedia de capa y espada son muchas las voces que vienen señalando la necesidad de tener en cuenta la evolución de este subgénero a la hora de determinar sus rasgos definitorios. Sin querer entrar en cuestiones genéricas que nos llevarían por otros derroteros, cabe mencionar los trabajos de Arellano [1996, 1988 y 1999] y Oleza Simó [1986, 1990 y 1997: IX-LIII] en los que se establecen, entre otras muchas, unas características para el galán muy alejadas de los rasgos de altruismo, valor, entrega amorosa y nobleza, que se han señalado como inherentes al prototipo masculino de comedia.

Los personajes «hampescos» que ocupan la función de protagonistas en las primeras obras de Lope responden a calificativos como truhanes, facinerosos, pícaros, parásitos, desleales… A esto se puede objetar que estas obras son las precursoras de la futura comedia de enredo y, por tanto, estos personajes no deberían ser considerados a la hora de perfilar a este tipo dramático. Sin embargo, estos rasgos se prolongan más allá de los ensayos que Lope realizó durante el XVI para consolidar su fórmula dramática.[1] Con el tiempo, el

[1] Oleza Simó señala cómo *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606) y *El caballero de Illescas* (¿1601?-1603) mantienen cierta fidelidad a lo que él llama el subgénero picaresco de obras tempranas como *Las ferias de Madrid* (1585-1588), *El rufián Castrucho* (h. 1598) o *El caballero del milagro* (1593-1598). Ver su estudio preliminar a *Peribáñez*, 1997: XXII.

carácter delictivo de estos galanes lopescos va dejando paso a una versión más moderada del personaje, que conserva solamente comportamientos imprescindibles para su supervivencia —*¿De cuando acá nos vino?* (1610-1612), *La dama boba* (1613), etc.—. Dejando ya a Lope y las fases iniciales del subgénero, Mackenzie señaló también la presencia de galanes atípicos en autores del ciclo calderoniano como Cubillo (*Las muñecas de Marcela*), Antonio de Solís (*Amor al uso*) o Rojas Zorrilla (*Abrir el ojo*), quien, incluso en los galanes «parleros y razonadores» de sus comedias pundonorosas (*Obligados y ofendidos, Sin honra no hay amistad*), busca argumentos discursivos para que salven la honra sin usar la espada [1993: 84-85]. De igual forma, Pedraza Jiménez ha señalado la necesidad de dividir la obra cómica de Rojas Zorrilla en comedia pundonorosa y comedia cínica. Esta última se distingue por la catadura moral de los personajes: «la figura del gracioso, aunque sigue existiendo [...] pasa a un segundo plano porque los protagonistas absorben sus rasgos: cobardía, materialismo, desinterés por el ideal» [2003: 210]. A este rápido repaso, no queda más que añadir un título de Salas Barbadillo que habla por sí mismo: *Galán, tramposo y pobre*.

Por eso si en las creaciones de Agustín Moreto, mediando el siglo XVII, encontramos también protagonistas masculinos acerca de los cuales Mackenzie afirma que «[e]n lugar de crear galanes tradicionales, bien vestidos y románticamente enamorados, Moreto, como Rojas, prefiere crear galanes faltos tanto de dinero como de escrúpulos, que adoptan una postura cínica y materialista hacia la vida y sobre todo hacia el amor y el casamiento» [1994: 113], quizás haya que replantearse de dónde se toman los rasgos con los que se suele perfilar a este tipo dramático «tradicional»: ¿pesan demasiado los galanes de subgéneros menos cómicos?, ¿vienen determinados por los protagonistas de las comedias más difundidas (*Las bizarrías de Belisa* de Lope, *La dama duende*, *No hay burlas con el amor* calderonianas, etc.)? o simplemente es una cuestión de mayor abundancia de unos que de otros. Sin querer hacer desaparecer a todos los galanes que han engrandecido durante siglos el concepto del honor patrio, parece necesario reivindicar para cierto tipo de comedia la presencia de otra modalidad de protagonistas, menos modélicos pero igualmente ligados a una tradición que se acerca a los derroteros de la picaresca.

Gracias al impulso que los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro vienen experimentando en las últimas décadas se están redescubriendo figuras injustamente relegadas a un segundo plano en el elenco de los dramaturgos

más representativos del período.[2] En el caso de Moreto no sólo es necesario actualizar la importancia de su producción sino revisar, y para ciertos aspectos desterrar, los marchamos asignados por sus contemporáneos y asumidos por la crítica posterior. Su costumbre de refundir obras ajenas ha llenado buena parte de los estudios que se le han dedicado y ha mediatizado la opinión de muchos críticos acerca de sus estrategias dramáticas. Sin embargo, no tener en cuenta la fuente de la que parten algunas de sus obras también resulta peligroso a la hora de establecer conclusiones acerca del funcionamiento de ciertos rasgos de sus comedias. En el presente trabajo nos proponemos analizar la función y el comportamiento del galán principal de algunas de las comedias de enredo moretianas en un intento de extrapolar diversas conclusiones sobre este tipo dramático. Para ello, partiremos de su actuación interna en cada comedia, pero no eludiremos revisar al personaje que fue su antecedente, cuando lo tengan.

Volviendo a la afirmación anteriormente mencionada de Mackenzie acerca del carácter amoral de los galanes moretianos de comedia, la estudiosa establece esta conclusión basándose en cuatro obras: *De fuera vendrá, No puede ser, El lindo don Diego* y *El parecido en la corte* basadas en *¿De cuándo acá nos vino?, El mayor imposible* de Lope de Vega, *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro y *El castigo del penséque* de Tirso de Molina.[3] La investigadora considera especialmente disimulado el comportamiento de Fernando en *El parecido*, pues oculta su engaño tras la treta de su criado Tacón de hacer que suplante la identidad de otro caballero y al tiempo se finja amnésico. De esta forma nunca ha de mentir, pues niega una y otra vez ser don Lope, pero todos lo achacan a su enfermedad. A continuación sitúa a otros dos galanes que se dejan arrastrar por las urdimbres de sus criados: don Juan en *El lindo*, que cede a Mosquito el papel de artífice para eludir la responsabilidad, y don Félix, en *No puede ser*, algo más ingenuo y manipulado por su criado Tarugo. Por último resalta el carácter cínico de Lisardo en *De fuera vendrá,* capaz de improvisar constantemente engaños para salvar situaciones.

---

[2] Congresos como el celebrado en Milán —*Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular* (Congreso Internacional organizado por la Universidad de Milán y el GRISO de la Universidad de Navarra, Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)— ponen de manifiesto la atención que empiezan a despertar estos autores.

[3] Christiane Jouise compara también *Los milagros del desprecio* de Lope con *No puede ser*. Trabajo citado por Mackenzie, 1994: 119. En el presente trabajo nos hemos basado en la fuente más reconocida. Para otros datos sobre antecedentes de las obras moretianas, ver Kennedy, 1932, y Casa, 1966.

El caso de *De fuera vendrá*, que conozco bien por estar preparando su edición[4] y por haber editado su fuente lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*, me puso de manifiesto la importancia de tener en cuenta el antecedente del personaje para poder identificar las innovaciones aportadas por Moreto. Cierto es, como hemos señalado en otro lugar [Gavela García, 2007], que Lisardo aventaja a su modelo en inteligencia y en falta de escrúpulos para utilizar a su amigo e incluso a su dama con el fin de lograr sus propios intereses. También se muestra moralmente más trasgresor abrazando a su enamorada y visitando su aposento. Sin embargo, todos estos rasgos, aunque más atenuados, ya estaban presentes en Leonardo, el protagonista de *¿De cuando acá nos vino?,* quien destaca sobre su sucesor por su materialismo.[5] Lo que hace más tolerable al personaje lopesco son sus dudas y remordimientos por el engaño que protagoniza y los rasgos exculpatorios de buen soldado con los que se abre la obra. A pesar de no contar con estas excusas, el comportamiento de Lisardo no vulnera la justicia poética cuando consigue sus fines, pues todas las tintas de la culpabilidad se cargan sobre la figurona y protagonista de esta obra, doña Bárbara. Por lo tanto, en este caso Moreto no hace más que incrementar algunos de los rasgos amorales ya presentes en el personaje de Lope.

¿Qué ocurre con las fuentes de las otras tres comedias? En *El mayor imposible* de Lope de Vega se encuentra el motivo principal que desencadena el enredo: ese imposible es el guardar una mujer, máxima que da título a la comedia moretiana. Por lo que respecta al comportamiento del protagonista, en ambas obras está presente un móvil inicial ajeno al sentimiento del galán para enamorar a la dama. Lisardo o don Félix, según se trate de la obra lopesca o moretiana, se pliegan a la petición de la reina, en el primer caso, o de doña Ana, en el segundo, que pretenden desengañar a un segundo galán, celoso de su honor, sobre la imposibilidad de guardar a su hermana si ella no quiere. En ambos casos hay un momento de frivolidad por parte de los protagonistas, dispuestos a engañar a las damas con sus galanteos. Cierto es que en la comedia lopesca existe una mayor justificación para este comportamiento en el hecho de que quien lo pide es su reina, a la que debe obediencia:

---

[4] Colaboro en el proyecto de investigación I+D *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I)*, ref. HUM2004-2289/FILO, dirigido por María Luisa Lobato, en proceso de publicación.

[5] Leonardo pide explícitamente el dinero para la dispensación y lo invierte en pagar deudas y comprarse una cadena por si vienen tiempos peores. Lisardo, que no lo pide, lo gasta en un regalo para su dama.

LISARDO Porque he mudado
de amor y de pensamiento.
RAMÓN ¿Qué beleta al fácil viento
causa más risa al texado,
de verla en tantas mudanças,
como me causas a mí?
¿Ayer, no la amabas?
LISARO Sí,
y con justas esperanças.
RAMÓN ¿Pues qué bendabal te dio,
son zelos o son enojos?
LISARDO Son vnos nueuos antojos
a que desde oy me obligó
la que me puede mandar
que mude de pensamiento
si puede ser fundamento
de amor el mandarme amar.
[*El mayor imposible*, acto I, 527-543][6]

A don Félix le mueve el deseo de servir a una dama en una empresa que no le es desagradable:

D.ª ANA Don Pedro, señor don Félix,
es mi galán y mi deudo,
y por ciertas prevenciones
dilato mi casamiento,
estando ajustados ya
entre los dos los conciertos.
Para hacerle mi marido
quisiera hacerle más cuerdo
y para desengañarle
de tan loco pensamiento.
Su hermana es rica y hermosa;
si vos…

[6] En las obras que no son de Moreto, citamos siguiendo la edición virtual del *Teatro Español del Siglo de Oro* (*TESO*), Chadwick-Healey. Respetamos las grafías, pero modernizamos acentuación y puntuación. El número que acompaña al título corresponde al número de línea, que no al de verso, de la mencionada edición.

D. Félix Tened, que ya entiendo,
y me proponéis lo mismo
que ha pensado mi deseo.
¿No es que yo la galantee?
[*No puede ser el guardar una mujer*, 190-191][7]

Diana es víctima de un engaño durante muy pocos versos, ya que muy pronto aflora el verdadero sentimiento:

Lisardo Aquí
viene, señora, el retrato.
Reyna No ha sido el pinzel ingrato.
Lisardo Ni yo al dueño.
Reyna ¿Cómo ansí?
Lisardo De burlas pensé querer,
de veras la quiero ya.
[*El mayor imposible*, acto II, 10-16]

Algo más se resiste el galán a reconocer su amor en la obra moretiana, cuando al comienzo del segundo acto afirma:

D. Félix …Yo tenía inclinación
de doña Inés al recato;
y mirando en su retrato
su divina perfección,
me dejó tan satisfecho
su hermosura, que he pensado
que por él se me ha pasado
el original al pecho
[…]
Aunque inclinado me siento,
y aun algo más que inclinado,
aún no llego a enamorado.
[*No puede ser el guardar una mujer*, 194]

También está presente en la fuente la trasgresión al honor que supone que el galán entre, mediante un engaño de su criado, en casa de la dama y

7 Para las obras moretianas citamos por la edición de Fernández-Guerra y Orbe, 1950. Actualizamos acentuación y suprimimos las mayúsculas iniciales de los versos.

consiga pernoctar allí. En *El lindo don Diego*, don Juan permite el engaño que traza y ejecuta el criado Mosquito sólo si no se ve involucrada su prima la condesa —cuya personalidad quiere suplantar el enredador— y él no debe intervenir:

D. Juan ¡Jesús, que gran disparate!
¿Yo me había de atrever
con mi prima a esa indecencia?
[…]
D. Juan Si deste modo ha de ser,
Yo permitillo no puedo.
Mosquito Si ha de saberse el enredo,
Ella, ¿qué puede perder?
Y si esto te escama aún,
¿Hay más de hacer yo el papel
in solidum, sin que en él
entres tú de *mancomun*?
D. Juan Sin que me des por autor,
hazlo tú.
[*El lindo don Diego*, 358]

Una vez más en el antecedente de Guillén de Castro, *El Narciso en su opinión*, ya estaba presente la intervención del criado para urdir la treta: en este caso será la hermana del marqués la que sirva de anzuelo para el lindo don Gutierre. Al contrario que en los casos anteriores, el antecedente del galán manifiesta menos prejuicios que don Juan a la hora de utilizar a su hermana, pues tras un ligero titubeo acepta el engaño:

Tadeo Linda traça, no te aflijas,
se me ha ofrecido en vn punto.
[…]
¿Tú no tienes vna hermana
con tanta opinión de linda,
que es vn estremo en la Corte?
[…]
¿Pues como harías
que don Gutierre la vea,
y que piense que le mira
con terneza y con amor?

Pues por poco que lo finja,
pensará que por él muere:
que en los ayres facilita
estas cosas su opinión,
engañándose ella misma;
y es tan vano y presumido,
que si la ve y se encapricha
en alcançalla, y tener
vn cuñado Señoría,
que me maten si en vn punto
no se ofende y no se oluida
de su prima y de su tío.

MARQUÉS Cosa fuera peregrina,
mas está mi hermana ausente,
porque se fue con mi tía
a vna de mis aldeas,
donde estará algunos días.
Y aunque en Madrid estuuiera,
¿cómo a mi hermana podía
metella yo en essas cosas?
Son diligencias perdidas
quantas hago.

TADEO ¿En esso topas?
Busca vna hermana fingida,
pues no tienes en tu casa
la verdadera.
[*El Narciso en su opinión*, acto II, 264-302]

En el caso de *El parecido en la corte*, se ha tomado de la comedia original de Tirso, *El castigo del pensequé*, el punto de partida: don Rodrigo —don Fernando en la obra moretina— llega a una ciudad flamenca sin dinero, en busca de mejor suerte, y al ser confundido, por su parecido, con un hidalgo respetable de la villa, ausente desde hace tiempo, decide aprovecharse. Respecto a lo que ahora nos interesa, la aceptación del engaño por parte del protagonista siguiendo los consejos de su criado, Chinchilla, ya estaba presente en el antecedente tirsiano:

CHINCHILLA […] ¿Estás sin seso?,
¿desta ventura te pesa?

Hallas aquí padre y madre,
qué comer y qué cenar,
quando acabas de llegar
sin blanca; llámase padre
tuyo un viejo, que en caxones,
para que vivas triunfando,
le deven de estar maullando
gatos llenos de doblones.
¿Y escúsaste, mentecato?
Di que eres Otón, Enrico,
Valdovinos, mono, mico,
Herodes y Mauregato.
[*El castigo del pensequé*, acto I, 207-219]

D. Rodrigo — Con todos cumplo callando,
lo que dizen otorgando:
tú en aquesto me metiste,
¿que he de hazer?
[*El castigo del pensequé*, acto I, 868-871]

Como también lo estaba que su duda a llevar a cabo esta treta radique en el miedo a ser descubierto:

Chinchilla — Alegre y ufano estás.
D. Rodrigo — no quisiera que después
pagáramos por entero.
Chinchilla — ¿Cómo?
D. Rodrigo — Si me an recebido
aquí por Otón fingido,
y viniesse el verdadero,
¿qué he de hazer?
Chinchilla — Ya se avrá muerto.
[*El castigo del pensequé*, acto I, 464-471]

Sin embargo, la culpabilidad por la identidad fingida deja de interesar a Tirso, que hace discurrir su obra por otros derroteros, a partir del segundo acto.

No se puede decir lo mismo de Moreto, quien sigue explotando el riesgo que supone el engaño hasta que finalmente aparece el suplantado. Pero incluso en

este caso, Tapón, al final del segundo acto, le sigue animando a que continúe, aferrándose al amor que le ha tomado su supuesto padre:

D. Fernando Pues, ¿qué he de hacer si sabes lo que pasa?
¿Quieres tú que a un desaire me aventure,
pues no es posible que el engaño dure,
en viniendo su hijo?
Tacón Cierto que estás prolijo;
no saldrá el viejo ya de la quimera,
aunque el mismo hijo pródigo viniera.
[*El parecido en la corte*, 322]

Vemos, por tanto, cómo la actuación poco honrosa de los galanes protagonistas ya estaba presente en sus antecedentes, aunque es cierto que en tres de las cuatro obras Moreto carga las tintas para hacerlos más indecorosos. Sin embargo, el mero hecho de la selección de las obras que refundió también debe ser tenido en cuenta a la hora de determinar el tipo de galanes que el autor pretendía retratar. Para confirmar esta voluntariedad del dramaturgo hemos querido sumar a la selección anterior otras dos obras sin fuente conocida: *Yo por vos y vos por otro* y *La ocasión hace al ladrón*.

En la primera, la trasgresión de los galanes, también aconsejada por el criado Motril, se basa en fingir un defecto para ser rechazados por la dama a la que no se ama. Así, don Enrique se finge liviano sabiendo que doña Margarita es celosa e Íñigo se muestra exageradamente celoso con Isabel, que gusta de un trato más relajado. El fin es conseguir intercambiar a las damas, que se han enamorado erróneamente, según las preferencias de los galanes, por un envío equivocado de retratos. Este comportamiento entra, más que los tratados hasta aquí, dentro de la órbita del engaño amoroso al uso en este subgénero, si no fuera por la cínica crueldad empleada por los galanes para lograr su fin, que vuelve a ser el engaño. Después de que Motril ha conseguido hacer creer a doña Margarita que su prometido galantea a otras siete mujeres la única disculpa de don Enrique es: «Eso en mí, Señora, es genio, / que no puedo reprimirlo» [*Yo por vos y vos por otro*, 581]. Ante esto, después de varias manifestaciones de desesperación como «¡Muriéndome estoy de pena!», no puede más que rechazar el descaro de su pareja:

D.ª Margarita Con esto me desespera,
que aun negarlo no ha querido.

Don Enrique, ya esto pasa
de ofensa y desaire mío.
Salid ya de mi presencia;
que no sé cómo vos mismo
tenéis ojos para ver
a quien lo que sois ha visto.
[*Yo por vos y vos por otro*, 381]

Hemos querido concluir este repaso de obras con una que resulta especialmente significativa para lo que venimos analizando, aun a sabiendas de que presenta problemas de atribución.[8] En *La ocasión hace al ladrón* encontramos un caso de galán extremadamente cínico, que nos puede hacer entender cómo el código del honor sigue funcionando incluso en estas obras de trasgresión evidente. Don Manuel es capaz de deshonrar a una dama, huir, apropiarse de la identidad de otro galán —gracias a la confusión de sus equipajes— para suplantarle en el matrimonio que tenía éste concertado y, más tarde, dejarle cargar con la responsabilidad de un asesinato cometido por él. Aun a pesar de todo esto, cuando su criado le propone que vendan las joyas y cobren las cédulas que se encuentran en la maleta que no es suya, este personaje afirma:

D. Manuel Yo no he de hacer cosa indigna
de quien soy, ni a mi nobleza
ha de ultrajar la codicia.
Yo he de volverle, Pimiento,
el oro y las joyas finas,
sin que un átomo le falte;
porque es la joya más rica
la opinión, y ésta en mí siempre
ha de vivir pura y limpia,
sin que bajos pensamientos
ningún motivo la rinda.
[*La ocasión hace al ladrón*, 414]

Volviendo a la necesidad que comentábamos al inicio de dar a la refundición la importancia justa, hemos de admitir que, a pesar de que los rasgos estén ya

---

[8] Fernández-Guerra niega que sea original en el «Catálogo razonado de sus [de Moreto] dramas» [1950: XXXVIII-XXXIX]. También duda de su autoría Kennedy [1932: 9].

presentes en los antecedentes de los personajes, se confirma el interés de Moreto en elegir galanes dispuestos a aparcar sus principios.

Sin embargo, en este delicado equilibrio de factores, a la influencia de la fuente, habría que sumar la necesidad de establecer diferencias entre protagonistas completamente amorales y aquellos otros en los que se puede tolerar algún tipo de trasgresión en aras de potenciar el enredo, puesto que de enredar se trata en estas obras. Para ello se impone, quizás, una gradación que establezca los rasgos más reprobables y aquellos que son breves titubeos en sus comportamientos. Si dejamos a un lado los sucesos violentos, que forman parte sólo de la prehistoria de alguno de estos personajes, en lo alto de la escala habría que situar el interés económico. Cuando los protagonistas se mueven exclusivamente por la avaricia resultan especialmente despreciables. Una variante, algo más permitida, sería la ambición social. En el punto de arranque de algunas de las obras parecen mezclarse ambas metas: los protagonistas de *De fuera vendrá* y *El parecido en la corte* se acercan a las damas o a sus familias en busca de un respaldo económico o social.

Si sus sentimientos hacia la dama no son auténticos también es falta grave. A eso se refiere Mackenzie al señalar la amoralidad inicial de Félix en *No puede ser*. Acepta enamorar a la dama con tal de escarmentar a Pedro, el hermano de ésta. De igual forma Lisardo, en *De fuera vendrá*, juega con la dama y con la tía para no perder sus privilegios. Más o menos duradera y nunca definitiva —porque forzaría un desenlace ajeno al género—, la mala intención inicial o el deseo de aprovechamiento están presentes en estos personajes. Una variante de este desliz es mostrar rigor e incluso crueldad hacia las damas para lograr un objetivo, como sucede en *Yo por vos y vos por otro*.

Menos importancia parece darle Moreto, en consonancia con otros autores, a la ofensa contra la honra que supone entrar en casa de la dama. De hecho son varias las comedias (*De fuera vendrá*, *No puede ser el guardar una mujer*, *El lindo don Diego*, *La ocasión hace al ladrón*) en las que el galán no sólo se pasea por el espacio doméstico femenino sino que genera una cierta duda sobre la consumación amorosa. A este respecto señala Pedraza Jiménez que en comedias de Lope como *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *Los melindres de Belisa*, etc., la promiscuidad social —saraos, academias poéticas— acaba siendo promiscuidad sexual [2003: 201].

La utilización de diferentes tipos de engaño —suplantar a otra persona, falsificar una carta, disfrazarse de criado, disfrazar al criado de noble, etc.— no deberían considerarse más que ingredientes típicos del enredo. Sin embargo, lo

reseñable en estas comedias es que, aunque no sean los galanes quienes ideen estas tretas o las ejecuten, las aceptan con relativa facilidad para solucionar sus problemas. Éste sería otro borrón en su conducta, menos reprobable, si se asumen de forma laxa las convenciones del género, y aún más justificable si existe un fin no materialista detrás, como desengañar a un galán tozudo a petición de su propia dama —*No puede ser*— o dejar que un ególatra se condene por su propio defecto —*El lindo don Diego*.

Los galanes de Moreto participan, por tanto, de estos rasgos más o menos amorales que los alejan de las características del prototipo de galán ejemplar. Sin embargo, en todas estas obras las faltas de los personajes van acompañadas de su consiguiente argumento exculpatorio. El más frecuente de ellos es hacer reposar la culpa en el criado gracioso, tal como señaló Mackenzie. Para esta estudiosa, el eludir la responsabilidad tras las artimañas del criado es una muestra más del cinismo de los galanes. Creo, sin embargo, que también hemos de verlo como un recurso del dramaturgo para respetar la justicia poética, al tener un chivo expiatorio del engaño.

Resulta interesante ver cómo, en tres de las obras señaladas —*No puede ser el guardar una mujer*, *El lindo don Diego* y *El parecido en la corte*—, la presencia del criado eclipsa parcialmente la figura de su amo al constituirse como ideólogo del engaño principal que desencadena el enredo, como ya señaló Exum [1986] refiriéndose a *No puede ser* y *El lindo*.[9] Para lo que nos interesa ahora, añado a lo señalado por este estudioso que cuanto mayor es la implicación del criado como artífice intelectual de los sucesivos embustes, menor parece la bajeza moral del galán. El caso más flagrante es el de *No puede ser*, donde Tarugo se convierte en auténtico protagonista de la acción, ante la pusilanimidad de su amo.[10] La preeminencia del gracioso no debería resultar tan sorprendente, más bien lo extraño es que sea el galán quien teja el enredo. Cuando esto sucede, como en *De fuera vendrá*, una vez que el galán toma las riendas del engaño, se produce una pérdida del decoro en la que el galán asume funciones habitualmente atribuidas al gracioso, que hacen más evidente su alejamiento del prototipo modélico. El extremo opuesto lo encontramos en *Trampa adelante*, donde Millán urde todas las tretas a espaldas de su amo, quien se ve arrastrado hasta el final en un torbellino de enredos que no logra

---

[9] Las otras dos comedias que trata son *El desdén, con el desdén* y *Yo por vos y vos por otro*.

[10] Remito al trabajo de Juan Antonio Martínez Berbel, contenido en este mismo volumen, para ver de forma gráfica y objetiva la presencia de estos personajes.

comprender. En esta obra, el protagonista masculino, don Juan, no entra en la órbita de los que estamos analizando, pues no deja de ser una víctima y su comportamiento es el esperado de su tipo dramático, a excepción de consentir dar su firma para chantajear a un comerciante y lograr que les saque de su apuro económico.

A este respecto, es también muy frecuente que el inicio del engaño vaya justificado por la situación de emergencia en la que se encuentran estos galanes. Si en la comedia de enredo, los galanes deben salvar los obstáculos que les separan de sus damas, generalmente impuestos por la oposición de los protectores de éstas, en las obras que aquí se tratan, a ese obstáculo sustituye o se suma una posición económica y un reconocimiento social precario:

D. Fernando [...] Y hoy en la Corte nos vemos
sin arrimo, sin amparo,
pobres, sin conocimiento,
sin albergue ni esperanza
de tenerle. Esto prevengo
para que cuando me ves
arrebatado y suspenso
de una hermosura que he visto,
y estando, como me veo,
desvalido, esta pasión
halla lugar en mi pecho,
tú, con tu donaire añadas,
para remate del cuento,
a todas estas locuras
lo que me está sucediendo.
[*El parecido en la corte*, 312]

Sin embargo, el rasgo exculpatorio más constante en todas estas comedias es la fuerza del amor, que termina por imponerse sobre las metas iniciales:

D. Félix [...] Pues cuando de la porfía
naciera en mí este designio,
al mirar vuestra hermosura
se me trocara el motivo;
[...]
Verdad es, señora mía,
que del intento el capricho

fue el caer en vuestro hermano
aquel tan ciego delirio;
mas luego vuestro retrato,
como antes os había visto
y inclinación os tenía,
me robó todo el sentido.
Y para que esta verdad
y la fe con que la digo
conozcáis, mano y palabra
os daré, si en eso os sirvo.
[*No puede ser el guardar una mujer*, final del acto II, 200]

En *El lindo don Diego*, el móvil que incita a don Juan a aceptar poner en marcha el engaño que le propone Mosquito es impedir que su dama se case con otro galán al que no quiere. Por lo tanto, la justificación aparece al mismo tiempo que la falta y entra dentro de los planteamientos generales del subgénero:

Mosquito — Vuelvo a decirte que hay medio
para curar tu dolor.
D. Juan — Mosquito, en tanto rigor
¿cuál puede ser el remedio?
Don Tello ha determinado
el dar a Inés a don Diego,
y ha despreciado su ruego,
y su palabra ha empeñado;
no hay medio en tanta aflicción.
[*El lindo don Diego*, 357]

Incluso en el caso del cínico don Manuel, el discurso sobre su honorabilidad lo concluye afirmando que la única falta que le está permitida a su condición es aquélla que se comete por amor:

D. Manuel — […] Los delitos de los nobles
Son aquellos que origina
el amor, y los que nunca
la sangre desacreditan
[…]
Yo con aqueste motivo,

que amor disculpa osadías,
de un impulso arrebatado
que en mi afición predomina,
pretendo con la cautela,
ser dueño de Serafina.
[*La ocasión hace al ladrón*, 414]

La mayor parte de los protagonistas son completamente sinceros y, tras confesar su enamoramiento, no se vuelven a mostrar veleidosos. De hecho se arriesgan incluso a confesar su pasado crápula,[11] para, poco antes del desenlace, reconocer que el engaño es impropio de su posición, pero justificable:

D. Fernando [...] Estando en la calle pues,
sin tener donde albergarme,
sin socorro, por cogerme
sin prevención este lance,
a los ojos de don Diego
y al ansia de vuestro padre,
posiblemente engañaron
las señas de mi semblante;
y esto, junto con fingir
mi criado con tal arte
la enfermedad en mi olvido,
hizo el engaño más fácil.
Trájome a casa por hijo,
donde trocando el dictamen,
lo aceté por desvalido,
lo proseguí por amante.
Obligome vuestro amor
a lo que sin causas tales
fuera, señora, indecente
en un hombre de mi sangre.
[*El parecido en la corte,* 326-327]

[11] Mackenzie alude a esta mención que hace el personaje de su pasado poco honroso, pero para apoyar su argumentación sobre la bajeza moral del personaje [1994: 126-127].

Quizás la única excepción a esta sinceridad con la dama sea Lisardo, en *De fuera vendrá*. Pero incluso en este caso recalcitrante, el engaño suele volverse contra el personaje, quien termina por verse arrastrado por sus sentimientos:

Lisardo
Aguirre amigo, mi amor,
que cuando aquí entramos fue
inclinación, ya en mi fe
se va pasando a furor.
[*De fuera vendrá*, 64]

Este ingrediente fundamental del subgénero, la importancia del amor, es además uno de los pilares de la justicia poética, que permite al dramaturgo salvar a estos galanes y entregarles a la dama en el desenlace, no sin antes escarmentarlos, en algún caso, con la posibilidad de que todo el enredo haya sido inútil, obligándolos a actuar con la nobleza que les corresponde, al confesar sus intenciones como deberían haberlo hecho desde el comienzo:

D. Íñigo
[…] Conociendo en vuestro pecho
contrario afecto nosotros,
por carear vuestro amor
al nuestro, en útil de todos,
fingimos las condiciones,
que nos hicieron odiosos.
[…]
Empeñando con su ahogo
a nuestro agradecimiento,
porque nazca con su apoyo
un nuevo amor, hijo noble
del entendimiento solo.
Porque no se contradiga,
lo revoca generoso;
y así, bella Margarita,
aunque es verdad que os adoro,
a vos, divina Isabel,
quiere mi discurso solo.
[*Yo por vos y vos por otro*, 390]

Hay que aceptar que nos encontramos ante galanes que no se ajustan al prototipo. No obstante es necesario señalar que no todos los galanes more-

tianos siguen este patrón —o más bien antipatrón—[12] y que incluso en los que lo siguen es necesario establecer gradaciones. Ciertamente estos protagonistas no llegan al extremo de los personajes de las llamadas «comedias picarescas» del primer Lope (*El caballero del milagro, El rufián Castrucho* y *Las ferias de Madrid*). Ni siquiera creo que alcancen el grado de desenfado de las «comedias cínicas» de Rojas, cuyo modelo sería, según Pedraza Jiménez, *Abrir el ojo*. Quizás su desvergüenza no podía ser tanta si atendemos a las consideraciones de Caldera sobre la moderación moretiana.[13] No obstante nos interesa seguir la senda de aquellos que han comparado a estos autores, pues valiéndome de argumentos como los de Mackenzie, que equiparan estos tipos dramáticos amorales con los de Rojas Zorrilla, me gustaría señalar la significativa relación que se establece entre los galanes de los primeros balbuceos de este subgénero y los protagonistas de esta etapa de consolidación o postconsolidación. Se podría pensar que en el caso de los moretianos se debe a la influencia de los personajes que le sirven como inspiración, pero, como creo haber demostrado, no son un calco exacto, sino que, en general, se han exagerado sus rasgos delictivos. Por otro lado, no todas las comedias que utiliza como fuente pertenecen a una época temprana ni a un mismo autor, ni siquiera al mismo subgénero de capa y espada.[14] Lo anterior parece indicar que hay una voluntad por parte de Moreto, y según parece por parte de Rojas Zorrilla, de utilizar un tipo dramático menos modélico, que dé más juego al enredo. ¿Se podría afirmar que la fórmula dramática de las comedias de capa y espada retorna a sus orígenes en busca de nuevos alicientes en esta fase del teatro áureo? Tal afirmación pasaría por un estudio diacrónico que implicara al mayor número de autores posibles. Esto permitiría determinar si es necesario un replanteamiento de la figura del galán o al menos el establecimiento de una caracterización por subgéneros de este tipo dramático. Quizás sea posible cuando todos lo proyectos de investigación en marcha sobre diferentes autores concluyan la edición de las obras y se puedan establecer puentes entre la dramaturgia de los distintos comediógrafos. Mientras tanto me limitaré a

[12] Si bien es cierto que han sido señalados como los más interesantes de la producción cómica tanto de Moreto como de otros coetáneos, ver Mackenzie, 1993: 83-84.

[13] Ver Caldera, 1960, especialmente los capítulos II y III, donde recoge afirmaciones como la siguiente, quizás demasiado exageradas a la vista de lo que venimos exponiendo: «Il personaggio modello di Moreto é discreto, come discreto é il varón ilustre di Gracián» [79].

[14] *El mayor imposible* o *El castigo del pensequé* podrían ser consideradas palatinas por la intervención de condes y reyes, y su desarrollo fuera de las urbes españolas.

apoyar mi hipótesis en la afirmación de Mackenzie sobre los autores del ciclo calderoniano: «no se contentan con quedarse en los límites impuestos por las tradiciones del género. Se atreven a explotar sus convenciones establecidas con la intención de burlarse de ellas» [1993: 84], y en una evolución de este subgénero, ya plenamente demostrada y admitida, como es la que experimenta hacia la comedia de caracteres o de figurón. ¿Por qué no proponer, de igual forma, una nueva rama de comedias de *galán apicarado*, mucho más jugoso para el enredo cómico que el incorruptible baluarte del honor familiar que preside otros géneros más serios?

Bibliografía

Arellano, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.

—, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995,* eds. Felipe Blas Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.

—, «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope», *Anuario de Lope de Vega*, IV (1999), pp. 7-31.

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto,* Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Exum, Frances, «Moreto's Playmakers: The Roles of Four *Graciosos* and Their Plays-With-the-Play», en *Essays on Comedy and the «Gracioso» in Plays by Agustín Moreto*, ed. Frances Exum, York, Spanish Literature Publishing Company, 1986, pp. 31-45.

Gavela García, Delia, «La evolución de un género a través de sus figuras y figurones: *De fuera vendrá*, de Moreto y su fuente lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 129-147.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

—, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis,* Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Oleza Simó, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia,* London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.

—, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro,* IX (1990), pp. 203-220.

—, «Del primer Lope al Arte nuevo», estudio preliminar a Lope de Vega Carpio, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, 1997.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856),* ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1950.

Pedraza Jiménez, Felipe Blas, «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en *Toledo, entre Calderón y Rojas: IV Centenario del nacimiento de Pedro Calderón de la Barca. Actas de las jornadas (Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000),* Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

El Mosquito de *El lindo don Diego*… ¿con afán de entomólogo?

Elena Di Pinto
Universidad de Burgos

El lindo don Diego apareció impresa en Madrid, por Gregorio Rodríguez y a su costa en 1662 en la *Parte diez y ocho de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*…[1] concretamente en el folio 100v, probablemente compuesta, según dice Alonso Cortés en su edición de la comedia, entre 1654 y 1662.

Mi buen amigo Manuel Ferrer-Chivite, experto en picaresca y demás lides auriseculares, solía decirme que «no había que buscarle tres pies al gato», que la mayor parte de las veces lo más sencillo, la *lectio facilior*, era lo acertado, y no le faltaba razón, como casi siempre. Es el caso de *El lindo don Diego*, una habilísima refundición, una más, de Moreto, a partir de *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro, en la que simplifica la trama, potencia la comicidad, amplifica al lindo-galán Gutierre y al lacayo Tadeo transmutándolos en don Diego y Mosquito, por lo que, como tiene por lema la RAE, Moreto limpia, fija y da esplendor al figurón, con la intención de aleccionar criticando los defectos de su época, casi cincuenta años después de Guillén de Castro. Es decir, pone en escena la decadencia de las costumbres, las modas frívolas y afrancesamientos, y las falsas apariencias, haciendo un retrato con trazos caricaturescos (de eso se trata, figurón y caricatura son *quasi* sinónimos) de

[1] La parte XVIII (Biblioteca Nacional de España R 22671) contiene doce comedias de distintos autores; la que nos ocupa de Moreto es la sexta y va desde el folio 100v al folio 120v. Están dedicadas a Don Fernando de Soto y Berrio, Cavallero de Orden de Santiago, de la Casa Real de Castilla, su Veedor, y Contador mayor. Véndese en su Imprenta en la calle de los Maxaderitos.

los «ejemplares» de la sociedad contemporánea. ¿Para qué? Para lo de siempre: adoctrinar y corregir, eso sí, deleitando a su público. No hay que olvidar que para Moreto el decoro, la discreción y la modestia son fundamentales. Eso parece tener en mente el dramaturgo, eso pone en las tablas y así nos lo hace saber cuando Mosquito dice las cualidades que adornan a don Mendo, el primo del figurón, que es: «galán, discreto, advertido, / cortés, modesto y afable… / menos algún revoltillo / que se le irá descubriendo / con el uso de marido» [vv. 300-304].[2] De ese modo fija lo que es esperable y «normal» en un galán para enfatizar la «rareza» que a continuación describirá: el lindo don Diego. Moreto plantea incluso el problema del matrimonio impuesto, en este caso por don Tello, padre severo, con dos situaciones y soluciones posibles, el de doña Inés y don Juan, amor secreto y con dificultades que por fin triunfa, pues Inés no quiere acatar la decisión de su padre de casarla con su «lindo primo», y el de doña Leonor y don Mendo, la cual acepta la decisión de su padre ya que ha tenido más suerte en la «lotería de primos» y el suyo le gusta desde el principio; el tema, digo, está tratado espléndidamente en este momento del siglo XVII por Moreto, conflicto que servirá en bandeja de plata más tarde a Moratín, que ya hallará otras soluciones más consonantes a su época.

Nuestro Mosquito es el gracioso de *El lindo don Diego*, comedia CON figurón, como bien dice Serralta [1988] o como más recientemente concuerda García Ruiz [2002: 146], que no DE figurón, siendo el figurón un *tipo* y no un género. Pero, ¿en esta modalidad de comedia el gracioso es un gracioso al uso? ¿Es igual el gracioso de la comedia nueva en general, el de la comedia burlesca en particular, que el gracioso de una comedia con figurón? La Dra. Lobato ha demostrado recientemente que ni siquiera es igual el gracioso de comedia que el gracioso de entremés y aclara que «[a]l gracioso se le identifica, en principio, con el protagonista o la protagonista de la pieza breve. […] El gracioso del teatro breve es, por antonomasia, el sujeto o el objeto de la burla. Ésa es su función prioritaria y lo que le dará una personalidad propia frente al gracioso de la comedia» [2006: 274]. En efecto, y ya no cito al pie de la letra el trabajo de Lobato, el gracioso de comedia es un «subalterno», el de entremés es protagonista, bien como burlador o como burlado. Y eso es precisamente lo que pasa con el Mosquito moretiano, que en este caso es protagonista y burlador.

---

[2] Las citas de los versos corresponden a la edición que hace de esta obra Narciso Alonso Cortés [1922].

No pretendo extrapolar el caso a todas las comedias con figurón, puesto que no he tenido tiempo de analizarlo (todo se andará). De momento sólo me he fijado en el caso, digamos peculiar, de esta obra, *El lindo don Diego*, por tratarse del figurón más completo. Claro está que no se puede hablar de Mosquito sin hablar de don Diego, pues permanecen unidos de forma indisoluble a lo largo de las tres jornadas. Los otros ocho personajes son coadyuvantes al discurso de Moreto, pero en este caso galanes, damas y barba no llevan el peso de la función. Mosquito y don Diego son indiscutibles protagonistas de la obra moretiana y antagonistas frente al público.

Las apariencias y el aspecto externo han sido importantes en todas las épocas. ¿No se distingue al galán por la capa, la espada al cinto, la valona y las calzas, honra, pundonor y discreción? ¿No tiene la dama su guardainfante, su manto, los chapines, su recato y su rubor? ¿Y la «moza del partido», la prostituta, no está tapada de medio ojo, no viste con colores vivos, no es descocada y vocinglera? ¿Y el rufián no trae su daga de ganchos, el jubón harto ajustado, los «bigotazos hasta las orejas», sombrero de ala grande, vestido frisado, coleto y capa caída? ¿Por qué no se iba a distinguir entonces al figurón, al lindo? Pues obviamente también tiene su vestimenta y sus costumbres: si don Diego es esencialmente narcisista y se afana por seguir la moda, la modernidad, ¿por qué no había de comer barro para «amortiguar la color»? Era costumbre de la época, extendida sobre todo entre mujeres, pero los afrancesados elegantes que seguían la moda también lo hacían para tener una tez más blanca; la palidez era de buen gusto, indicio de nobleza y pureza; lo contrario resultaba tosco, rústico, y no hay que olvidar que don Diego es un provinciano que va a la corte y quiere causar buena impresión.

Los siguientes versos [I, vv. 801-815] muestran a un don Diego que quiere parecer hombre de mundo (Madrid es un «lugarillo» para él) y no se quiere mostrar, viniendo de provincias, deslumbrado por la corte; él conoce las costumbres y la moda, he aquí la referencia al barro, la cual toma Mosquito al vuelo para hacer una ironía, tras haberle definido en un *aparte*, pocos versos más arriba, como bestia de albarda por su pésima educación y escaso entendimiento.

Salen don Mendo, don Diego y Criados.

Tello	Prevenid sillas aquí.
Mosquito	([*Ap.*] Y albarda para don Diego.)
Diego	Buen lugarillo es Madrid.

Mendo	Dadnos, señor, los pies vuestros.
Tello	Llegad, hijos, a mis brazos
	que ya de padre os prevengo.
Diego	Bravos lodos hace, tío.
Tello	Pues ¿qué embarazo os han hecho
	viniendo los dos en coche?
Diego	Antes lo digo por eso,
	que hemos perdido ocasión
	de venir gozando de ellos.
Tello	¿Pues echáis menos los lodos?
Mosquito	Es adamado don Diego, y le ha olido
	bien el barro [vv. 801-915].

No puedo dejar de citar a Lope, y viene muy al caso; en su comedia *El ausente en el lugar,* Lope da un definición perfecta de lo que es 'un figura', sinónimo del posterior 'figurón'[3] en general, y del de Moreto en particular, sinónimo también del 'figurilla' y 'figuraza', como tendrá lugar de explicar Quiñones de Benavente en su *Entremés de figuras* unos años más tarde que Lope y algo antes que Moreto. De estos términos ya hablé con detalle en 2006 en Almagro [Di Pinto, 2007], así que no me detengo ahora en ellos; sólo recordar que, como decía la esclarecedora pintura de Lope:

Todo hombre cuya persona
tiene alguna garatusa,
o cara que no se usa,
o habla que no se entona;
todo hombre cuyo vestido
es flojo o amuñecado,[4]

[3] *Figurón:* aumentativo de Figura. Figura desmedida y descompasada. 2. se llama también el que se hace reparable, por la afectación que usa de nobleza o riqueza, siendo en la realidad todo lo contrario. Lat. *Ridiculus homo, vel risu dignus* [*Diccionario de Autoridades*]. *Figura:* hombre entonado, que afecta gravedad en sus acciones y palabras. Lat. *Inflatus homo* (arrogante). 2. por extensión se toma por hombre ridículo, feo y de mala traza. *Ridiculus homo*. Figuras son los personajes que representan los comediantes. *Figura de tapiz:* por analogía se toma por el hombre ridículo, inhábil o que parece no tiene movimiento. *Hacer figuras* es hacer muecas y ademanes ridículos e impertinentes.

[4] Persona que en su figura y arreos se parece a un muñeco [*Diccionario de Autoridades*].

todo espetado[5] o mirlado,[6]
todo efetero o fruncido;[7]
todo mal cuello o cintura,
todo criminal bigote,
todo bestia que anda al trote
es en la Corte figura.[8]

Lope describe al *figura* como un tipo con aspecto raro y con doblez, de habla rancia y oscura, que se viste con demasiado aliño, parecido a un muñeco, tieso y que aparenta ser grave, entonado, con señorío y aires de grandeza, que es en definitiva un mentiroso y un falso; vuelve a fijarse Lope en la vestimenta y subraya el cuello y la cintura, los bigotes exagerados, y hace la misma comparación equina, que luego veremos hace Mosquito para nuestro figurón, con el fin de «ponderar» su ignorancia y falta de juicio, porque un jumento en general, y más específicamente un mulo, burro, macho, asno o cualquier sinónimo que se quiera usar, es eso, un ignorante, tozudo y falto de juicio. Bien se echa de ver que el de Lope es, condensado, el mismo retrato hilarante que Mosquito hace de don Diego cuando se lo describe a la desafortunada doña Inés en los versos 313-386, en los que también empieza por su rareza y su aliño ridículo, atildado, para seguir con sus «cualidades personales»: tacaño, de habla rara, confusa y prolija, y claramente necio. La diferencia estriba en la *amplificatio* de Mosquito al pintar la mañana pasada con don Diego: el impaciente Mosquito le encuentra en la cama ataviado con tocador y bigotera, de tal forma que parecen los arreos de un mulo. La alusión a los guantes de perro es sólo para formar la expresión 'dar perro', que *Autoridades* aclara diciendo que «se toma también por el engaño o por la incomodidad u desconveniencia que se tiene esperando por mucho tiempo a alguno o para que ejecute alguna cosa». Para el público del momento era una expresión

[5] Ponerse muy tieso y derecho afectando gravedad y soberanía y presumiendo ser persona de autoridad [*Diccionario de Autoridades*].

[6] Entonado, grave, que afecta señorío en el rostro [*Diccionario de Autoridades*].

[7] Mentiroso, falso, engañoso [*Diccionario de Autoridades*].

[8] Asensio [1971] cita estos versos en la página 80 y explica que «Figura, hacia 1600, pasa a significar sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula. Tal se deduce de un fragmento muy conocido de Lope de Vega, sacado de una comedia que Morley-Bruerton, p. 173, fechan entre 1604-1612, probablemente 1604-1606: 23 Lope de Vega, *Obras dramáticas*, Ac. N. (Madrid 1929), t. XI, *El ausente en el lugar*, pág. 419».

harto corriente, y precisamente es lo que tiene que hacer Mosquito: esperarle interminablemente a que acabe su prolijo aseo. 'Dar perro', sin más añadiduras. Esta expresión tiene que ver, pero no es igual a la otra típica de la lengua de la germanía que es 'dar perro muerto', engaño que consiste en no pagar (el cliente a la prostituta). Por cierto que en germanía 'guante' o 'guantes' es lo que se presta con usura, así que Mosquito más le llama tacaño que judío. No tiene nada de extraño que Mosquito use palabras de la germanía. Por lo que se refiere a 'perro', término que Mosquito utiliza con el doble sentido de tacaño y de empecinado, reza *Autoridades*: «Metafóricamente se da este nombre por ignominia, afrenta y desprecio *especialmente* a los Moros o Judíos», pero no exclusivamente. La siguiente acepción añade un curioso matiz, que es el que a mi entender, interesa en estos versos: «Figuradamente se toma por tenaz, firme y constante en alguna opinión o empresa. Lat. *Tenax*» y en efecto don Diego es tenaz en su narcisismo y en no ver la realidad que le rodea. Veamos la pintura de Mosquito:

MOSQUITO Ése es un cuento
sin fin pero con principio;
que es lindo el don Diego y tiene,
más que de Diego, de lindo.
Él es tan rara persona
que, como se anda vestido,
puede en una mojiganga
ser figura de capricho.
Que él es muy gran marinero
se ve en su talle y su brío
porque el arte suyo es arte
de marear los sentidos.
Tan ajustado se viste,
que al andar sale de quicio,
porque anda descoyuntado
del tormento del vestido.
De curioso y aseado
tiene bastantes indicios
porque, aunque de traje no,
de sangre y bolsa es muy limpio.
En el discurso parece

ateísta[9] y lo colijo
de que, según él discurre,
no espera el día del juicio.
A dos palabras que hable
le entenderás todo el hilo
del talento, que él es necio
pero muy bien entendido.
Y porque mejor te informes
de quién es y de su estilo,
te pintaré la mañana
que con él hoy he tenido.
Yo entré allá y le vi en la cama,
de la frente al colodrillo
ceñido de un tocador,
que pensé que era judío.
Era el cabello, hecho trenzas,
clin de caballo morcillo,[10]
aunque la comparación
de rocín a rüin ha ido.
Con su bigotera puesta
estaba el mozo jarifo,[11]
como mulo de arriero
con jáquima de camino;
las manos en unos guantes
de perro,[12] que por aviso
del uso de los que da,
las aforra de su oficio.
De este modo, de la cama
salió a vestirse a las cinco
y en ajustarse las ligas
llegó a las ocho de un giro.
Tomó el peine y el espejo

[9] Confuso, ignorante, prolijo.

[10] Negro.

[11] Vistoso.

[12] Pocos años antes, en 1644, el cripto-judío Enríquez Gómez, en *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, escribe la misma expresión: «Compró media docena / de libros de Avicena, / un quintal de Galenos, / unos guantes de perro, que son buenos, / una sortija, cuatro pañizuelos, / y con estos anzuelos, / desde su mula roma caballero, / iba pescando vidas y dinero» [1991: 297].

y, en memorias de Narciso,
le dio las once en la luna;
y en daga y espada y tiros,
capa, vueltas y valona
dio las dos y después dijo,
«Dios me vuelva a Burgos,
donde sin ir a visitas vivo,
que para mí es una muerte
cuando de priesa me visto.
Mozo, ¿dónde habrá agora misa?»
Y el mozo, humilde, le dijo,
«A las dos dadas, señor,
no hay misa sino en el libro.»
Y él respondió muy contento,
«No importa, que yo he cumplido
con hacer la diligencia.
Vamos a ver a mi tío.»
Éste es el novio, señora,
que de Burgos te ha venido;
tal que primero que al novio
esperara yo un novillo[13] [vv. 313-386].

La razón por la que Mosquito hace la broma de 'novio/novillo' reside, amén del falso diminutivo que resulta gracioso, en que estando doña Inés en amores con su querido don Juan, aunque su padre le haya destinado por marido a un figurón de tales prendas, don Diego está predestinado a calzar cuernos.

Mosquito es el verdadero antagonista de don Diego, pues como dice Sirera en su introducción a *El lindo don Diego* y *El desdén, con el desdén* «comparte con él un rasgo esencial: su capacidad para ignorar, transgredir o poner en evidencia las convenciones sociales. […] La falta de éxito de don Diego no es por sus defectos… sino porque choca con Mosquito» [1987: XXXI].

Para algunos estudiosos Mosquito ha sido incluso el delator de una supuesta homosexualidad de don Diego, y digo supuesta porque a mi entender no cabe hablar ni plantearse el tema en relación con el figurón, no ha lugar. El figurón tiene unas características perfectamente estudiadas, delineadas y delimitadas

---

[13] *Novillo:* 2. En el estilo festivo se usa alusivamente para notar al sujeto a quien hace traición su mujer [*Diccionario de Autoridades*]. En una letrilla burlesca de Góngora se lee: «No vayas, Gil, al sotillo, / que yo sé / quien novio al sotillo fue, / que volvió hecho un novillo».

tanto por Serralta [1988] como por Fernández Fernández en su tesis doctoral [2003]: es «linajudo, presuntuoso, necio y cobarde», por lo que resulta ridículo, ignorante y farsante; entre ellas está la del cuidado exagerado de su persona y el interés por seguir la moda hasta caer en una actitud «pseudo adamada» desde el punto de vista de sus contemporáneos del mismo sexo (osos, cuanto más feos más hermosos), lo que posteriormente se llamaría simplemente un dandy. Pero no hay que olvidar que el figurón del siglo xvii evoluciona en el petimetre y en el cicisbeo[14] del siglo xviii, el acompañante ideal de las damas, el amante de boquilla consentido por el marido, el «cortejo» en suma. Y no precisamente por ser homosexual y no constituir peligro de astas para los maridos, sino como cómplice de la dama y como símbolo de la apertura moral dieciochesca al acoger «una moda más» venida de fuera. Acaba resultando bastante claro, tras el itinerario que acabo de trazar desde la primera década del xvii con Lope hasta los ejemplos del primer cuarto del xviii que siempre se tilda de raro, extraño, hereje, judío o moro, homosexual, afeminado, etc. a toda persona «ajena» a la norma, a todo extranjero, a todo lo distinto y no homologable y ortodoxo. ¿Acaso ahora ocurre otra cosa? *Nihil sub sole novum…* Pero, no por ser distinto a la norma encorsetada, el sujeto insultado ha de ser forzosamente raro, ni loco, ni hereje. No acabo de comprender por qué, en su afán de «normalizarlo» todo, algunos críticos modernos confieren rasgos actuales a personajes perfectamente revindicados, autónomos, solventes, funcionales y prototípicos del siglo xvii.

En agosto de 2006 en Madrid, en el Centro Cultural Conde Duque, pusieron en escena *El lindo don Diego*, personaje que estaba representado por Fernando Conde, el tercero del ex grupo cómico «Martes y trece» —Mosquito era Adolfo Pastor, en esta versión de Rafael Pérez Sierra dirigida por Denis Rafter—, y curiosamente el mismo Fernando Conde representó a don Diego en la muralla árabe en el 2001. La diferencia entre estos cinco años había ama-

[14] 'Chichisveo' en la grafía del xviii español y 'chichisbeo' en la del xix. He aquí una definición de Gerardo Lobo, que corría de boca en boca con éxito hacia 1717: «Es, señora, el *chichisveo* / una inmutable atención / donde nace la ambición / extranjera del deseo: / ejercicio sin empleo, / vagante llama sin lumbre, / una elevación sin cumbre, / un afán sin inquietud, / y, no siendo esclavitud, / es la mayor servidumbre». Poco después, en 1727, Torres Villarroel, en sus *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la corte*, dirá: «Lo primero, has de llamar madamas a todas las mujeres, hasta las cocineras y mozas de cántaro. Lee luego la cartilla del *chichisbeo*, que es el alcorán de los galanes españoles, cuyo primer carácter, en vez de cristus es satanás. […] Pero cree que en la verdad te quedas un grandísimo tonto» [1991: 122-123].

nerado a don Diego notablemente en sus gestos y hacía que Fernando Conde pusiera una especial intensidad en la voz, una intencionalidad, al decirle a don Juan —un don Juan que poco antes resume magníficamente el juego social de las apariencias en los versos 2291-2292: «la opinión[15] no es lo que es, / sino lo que entiende el pueblo»— en los versos 2351-2353: «Pues veníos a mi lado; / que yo os doy licencia de eso, / [*Ap.*] como durmamos aparte», frase que no tiene las segundas intenciones que le quiso dar el actor y que ven otros estudiosos, sino simplemente un juego de palabras en respuesta a las inmediatamente anteriores de don Juan: «Pues don Diego, aquí no hay modo / de excusarse nuestro duelo, / porque yo no he de apartarme / de vos sin ir satisfecho». Don Diego no quiere reñir con don Juan, en este caso no por cobardía, sino por ser el primo de la que él cree ser la condesa, y piensa que si mata al primo de la condesa la boda con ella se irá al traste. Como don Juan no quiere apartarse de don Diego sin ir satisfecho, es decir, sin tener satisfacción de saber a ciencia cierta quién es la dama encubierta, don Diego le contesta con la humorada de que se coloque a su lado. Lo del dormir aparte, dicho, valga la redundancia, en un *aparte*, ¡más parece dicho despectivamente, desde la altura de un vanidoso con aires de grandeza que quiere embodar con una condesa, que con picardía o deseo! Se trata de Moreto y no se pueden mirar características del siglo XVII con ojos del siglo XX o del XXI. Por todo ello los versos pronunciados por don Diego tendrían desde luego otra entonación. No me cabe la menor duda de que Moreto no puede subir a las tablas, por mucho escarnio que suscite, a mediados del siglo XVII, a un personaje prototípico que sea manifiestamente homosexual siendo en su época un delito penado con la hoguera para los plebeyos y con el garrote (y ya muerto pasaba a la hoguera) para los nobles, como «delicadeza» para con ellos. A lo largo de la literatura aurisecular, sobre todo por lo que se refiere a la burlesca de la que me ocupo habitualmente, huelga decir que hay frecuentes, múltiples alusiones a la homosexualidad, pero son más abiertas, descarnadas, obvias, sangrantes y siempre con la finalidad de hacer mofa destructiva del sujeto al que van dedicadas. No hay tanta sutileza en este tipo de referencias como para que la ambigüedad resida sólo en la (posible) entonación del actor, sino que las palabras, diáfanas, declaran toda burla, toda referencia, toda posible dilogía, todo. No hay más que ver lo claro que resulta este fragmento de un poema de Juan de Salinas:

[15] La 'opinión' es en este caso sinónimo de 'fama'.

Entró a Concejo y sentóse,
pero no se alabarán
que les salió muy barato
el modo del *asentar*.
Que, según dijo el alcalde,
gastaron gran cantidad
sobre el negro del asiento
del comisario real.
Pero al fin descubrieron
ser persona principal,
hombre de sangre en el ojo,
que le viene muy de atrás.
Concertóse un alboroque,
y el Padre, por bien de paz,
para darles *culación*
puso *culantro* a tostar.
Dioles *cola* en carbonada,
mas Judas la echara sal,
trinchárala Belzebú,
comiérala Satanás.
Trazaron entre otros juegos,
un baile de gran solaz,
al son del *rabel* del Padre,
que hubo en él bien que mirar.
Sintióse indispuesto y nadie
le entiende la enfermedad,
sospechan que es mal de ojo,
por ser hermoso de faz.
Y en tanto que le sahúman
trataron de *especular*,
¿este del *ojo perverso*
en el pueblo, quién será? [1987: 191-192][16]

Por lo que se refiere a los famosos versos 947-948 —«Porque este novio es un macho, / y hace mulo el casamiento»—, disi-mula y disi-macho son chanzas harto frecuentes en el teatro aurisecular, por ejemplo en *Los celos de Escarramán*, pero lo mismo ocurre en muchas otras obras de carácter cómico.

[16] Como éste y del mismo jaez hay muchos ejemplos anteriores y posteriores a nuestro Moreto.

¿Hacen falta pues motivos ocultos, aparte de los evidentísimos que he dicho desde el principio, para que Moreto ponga en las tablas a don Diego?

El figurón, caricatura del galán al uso, tiene a su vez en el gracioso de estas comedias su natural contrapunto. Es decir, Mosquito no es un gracioso normal, es el antagonista de don Diego, no del galán don Mendo, su primo. Otra peculiaridad es que Mosquito sirve a distintos amos, no es criado sólo de uno (en este caso de don Tello), como sin embargo ocurre en la comedia nueva, sino que es un criado «itinerante» o «mozo de muchos amos», pues sirve a todos los personajes de la comedia, incluso a la criada Beatriz cuando «encondece». Ese servir a unos y a otros es perfectamente funcional para Moreto a la hora de urdir su trama, ya que Mosquito no es sólo criado pluriempleado, sino también estratega y director de escena con la criada Beatriz/Condesa que embauca a don Diego para quitarle la idea de casarse con su prima Inés, diciéndole cómo ha de hablar, andar, moverse, cómo afectar gravedad y cómo disfrazarse.

El papel de Mosquito, además, será el de un fino «psicólogo» puesto que es el único que comprende las manías de don Diego y le sabe hablar y dar la réplica como merece; sin embargo Inés, su hermana Leonor y don Mendo, primo de don Diego, intentan razonar inútilmente con el lindo de forma cabal y lineal, pero es imposible, hablan «otro idioma», él habla SU algarabía que conforma su discurso altisonante, enajenado y fatuo. El único que sabe entrar en su delirio es Mosquito, que para «traducirlo» a los demás personajes define a don Diego como «ateísta» (algarabía de allende que quien la habla no la sabe y quien la escucha no la entiende); «ateísta» como sinónimo de discurso abstruso y oscuro ya fue usado por Cervantes en *La gran sultana*.

SALEC — Aquí todo es confusión,
y todos nos entendemos
con una lengua mezclada
que ignoramos y sabemos.
De mí no te escaparás,
pues cuando te vi, al momento
te conocí.
ROBERTO — Gran memoria!
SALEC — Siempre la tuve en extremo.
ROBERTO — Pues ¿cómo te has olvidado
de quién eres?

SALEC No hablemos
en eso agora; otro día
de mis cosas trataremos:
que si va a decir verdad,
yo ninguna cosa creo.
ROBERTO Fino *ateísta* te muestras.
SALEC Yo no sé lo que me muestro…
[*La gran sultana*, acto I, vv. 178-193; 1987: 378]

Si bien Fernández Fernández afirma que «el gracioso no desaparece en las comedias de figurón, pero su papel es subordinado al de éste, como el de un complemento del figurón, que será quien porte la comicidad básica de la obra; aunque haya comedias donde aparezcan otros personajes humorísticos, ninguno consigue hacer sombra al figurón» [2003: 40], en el caso de Mosquito la cosa cambia por completo. La palabra de Mosquito anticipando la salida a escena del figurón, el tejer la estrategia para que don Diego requiebre a la condesa-fregatriz (la criada Beatriz) y así triunfe el amor secreto y verdadero de doña Inés y don Juan, los comentarios hechos aparte, la comprensión capilar que demuestra del Diego-figurón, el darle la réplica que necesita sin desbaratarle por completo su fantasioso castillo de naipes sino como contrapunto punzante —no en balde es Mosquito— de la realidad urdida por el lindo, el hacer que Beatriz le hable en su lenguaje altisonante y hueco… todo ello en conjunto hacen que Mosquito no sea un subalterno de nadie. Moreto se ha esmerado notabilísimamente en dar a este gracioso el papel de un *autor* que preside todos los hilos de la trama, y todo gracias al verbo que le confiere. El completísimo figurón que ha creado Moreto, dotado de todos y cada uno de los ingredientes que lo conforman, tiene que tener sin embargo la ayuda del actor que lo represente, del vestuario, del utillero, del maquillador, más que del sólo texto, de la palabra desnuda. A Mosquito le basta con la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

CERVANTES, Miguel de, *La gran sultana*, en *Teatro completo*, ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.
MORETO Y CABAÑA, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, Col. Clásicos Castellanos, 1922.

—, *El desdén con el desdén. El lindo don Diego*, ed. Josep Lluís Sirera, Barcelona, Planeta, 1987.

—, *El lindo don Diego*, eds. Frank P. Casa y Berislav Primorac, Madrid, Cátedra, 1987, 5ª ed.

—, *El lindo don Diego*, ed. Maria Grazia Profeti, Madrid, Taurus, 1988.

—, *El lindo don Diego*, ed. Edward V. Coughlin, Valencia, Albatros Hispanófila, 1989.

—, *El lindo don Diego*, ed. Xavier Manrique de Vedia, Barcelona, Edicomunicación, Col. Cultura, 31. Teatro, 1992.

—, *El lindo don Diego*, ed. Víctor García Ruiz, Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 325, 1993.

Enríquez Gómez, Antonio, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1991.

Salinas, Juan de, *Poesías*, ed. Henry Bonneville, Madrid, Castalia, 1987.

Torres Villarroel, Diego de, *Visiones y visitas de Torres con Don Francisco de Quevedo por la corte*, ed. Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Estudios

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.

Blue, William, «The Shaky Foundations: *El lindo don Diego*», en *Texto y espectáculo. Nuevas dimensiones críticas de la comedia,* ed. Arturo Pérez-Pisonero, El Paso, University of Texas at El Paso, 1990, pp. 55-62.

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Castañeda, James Agustín, *Agustín Moreto,* New York, Twayne Publishers, 1974.

Di Pinto, Elena, «Galería de retratos: figura, figurilla y figurón», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Almagro, 15-17 de julio 2005),* eds. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 99-110.

Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luegos, Madrid, Castalia, 2002.

Exum, Frances, ed., *Essays on Comedy and the «Gracioso» in Plays by Agustín Moreto*, York, Spanish Literature Publishing Company, 1986.

Fernández Fernández, Olga, *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, Tesis Doctoral (leída el 4 de mayo de 1999), Madrid, Servicio de Publicaciones/Universidad Complutense de Madrid (CD-Rom), 2003.

García Ruiz, Víctor, «Una nota explicativa a *El lindo don Diego*, de Moreto: Mosquito revela la impotencia sexual de Don Diego», en *La edición de textos: Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* eds. Pablo Jauralde Pau, Dolores Noguera Guirao y Alfonso Rey, London, Tamesis Books, 1990, pp. 209-218.

—, «Cervantes, Lazarillo y Lope: en torno al origen literario del "figurón"», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 425-434.

—, «figurón», entrada del *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, dirs. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002.

Gómez Torres, David, «De caricaturas y figurones*: El lindo don Diego* de Agustín Moreto», *Bulletin of the Comediantes,* vol. 52, núm. 2 (2000), pp. 67-83.

Heiple, Daniel L., «*El lindo don Diego* and the Question of Homosexual Desire», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan, New York, Peter Lang, Col. Ibérica, 20, 1997, pp. 306-315.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

Leoni, Monica, «Court Culture and Moreto's *El lindo don Diego*: Are You In, Or are You Out?», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 50, núm. 2 (1998), pp. 387-404.

Lobato, María Luisa, «Graciosos de comedia y graciosos de entremés: forma y función del personaje cómico en el teatro de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras. Homenaje a Jesús Sepúlveda,* eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 267-287.

Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

—, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Serralta, Frédéric, «El tipo del "galán suelto": del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I (1988), pp. 83-93.

—, «Sobre el "pre-figurón" en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa, Los hidalgos del aldea* y *El ausente en el lugar*)», *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 827-836.

Stroud, Mathew David, «Comedy, Foppery, Camp: Moreto's *El lindo don Diego*», en *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain: Literature and Theater in Context,* eds. María José Delgado y Alain Saint-Saëns, New Orleans, University Press of the South, 2000, pp. 177-197.



María Luisa Lobato y
Bernardo J. García
(coords.)

Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro

Madrid / Frankfurt 2007

Iberoamericana / Vervuert

416 p., € 48.00

ISBN: 978848489294

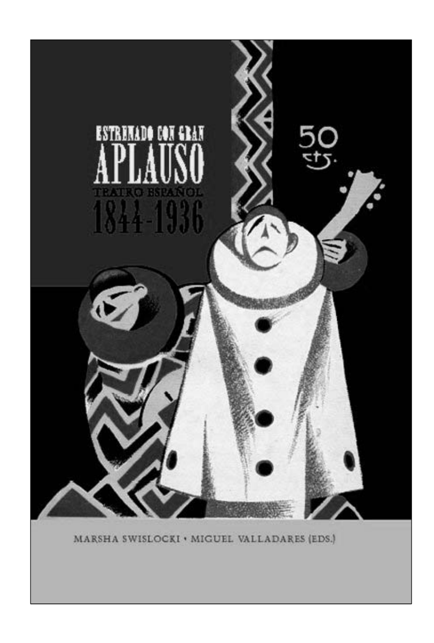
Investigaciones sobre la cultura en la nobleza hispánica y sus relaciones de atracción, emulación o desengaño con el poder y la corte en el ámbito de la dramaturgia festiva durante el período que va de Felipe II a Felipe IV.



Iberoamericana Editorial
C/ Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid

Vervuert Verlagsgesellschaft
Elisabethenstr. 3-9
D-60594 Frankfurt

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net



Marsha Swislocki y
Miguel Valladares
(eds.)

«Estrenado con gran aplauso»: teatro español 1844-1936

Madrid / Frankfurt 2008

Iberoamericana / Vervuert

356 p., € 36.00

ISBN: 9788484893592

Estudia cuatro aspectos del teatro español del siglo XIX y de principios del XX: Teatro y Modernidad; Géneros e intertextualidades; Nexos teatrales: música, actor, y metateatro; y Don Juan y sus avatares.



Iberoamericana Editorial
C/ Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid

Vervuert Verlagsgesellschaft
Elisabethenstr. 3-9
D-60594 Frankfurt

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net



La obra teatral de Agustín Moreto tuvo un importante éxito de público en el Siglo de Oro, sin embargo, no parece haber merecido una atención crítica a la altura de sus propuestas teatrales. Como prueba, baste decir que este libro es la primera obra de conjunto que un equipo de especialistas dedica a este dramaturgo. Reúne trabajos de gran actualidad, que presentan una nueva visión de su dramaturgia insertada en la empresa teatral del siglo XVII, pero presente en puestas en escena y ediciones sucesivas hasta el siglo XXI. Se analizan sus técnicas de escritura teatral –reescritura, organización del texto y colaboración con otros dramaturgos–; las variaciones y permanencias de los temas respecto a las de otros autores; y la forma y función de sus personajes, con especial interés por los femeninos.

María Luisa Lobato (Universidad de Burgos) y Juan Antonio Martínez Berbel (Universidad de La Rioja), especialistas en teatro del Siglo de Oro español, pertenecen al equipo de los Moretianos [www.moretianos.com] desde su inicio.